

DE FORMATOS, MODELOS, PLANTILLAS, TALLERES Y TRANSFERENCIAS

LUCÍA LAHOZ
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

RESUMEN

El artículo aborda la actividad artística medieval, centrado en tres ejemplo: el proyecto tardorrománico de la catedral de Ciudad Rodrigo, la portada de Santa María la Real de Olite y el cascarón del ábside la catedral vieja de Salamanca. Se formula la evolución de la práctica artística y se analizan las relaciones centro periferia que rige la difusión de los nuevos estilos. En el primer caso recurre a Santiago de Compostela para inspirar un proyecto cuyas razones obedecen más a razones de tipo ideológico y propagandístico. En el caso navarro es París quien facilita los cauces y la historia concurre en explicar las afinidades. Y por último es de Italia de donde llegan las novedades. Se analiza la cultura visual y los modos que competen al trabajo artístico.

Roland Recht reflexionando sobre la actividad artística medieval sostiene que “un artista medieval no inventa nada, en el sentido que nosotros damos al término, se apropia de un repertorio que él transforma y trasmite a su alrededor”.¹ Analizar esos repertorios, esas transformaciones, su transmisión y las causas es el objetivo de este artículo, se desplaza por tanto el interés hacia el proceso de elaboración de la obra artística. Centrado en tres ejemplos: —el proyecto tardorrománico de la catedral de Ciudad Rodrigo, la portada de Santa María la Real de Olite y el retablo de la catedral de Salamanca—, se trata en definitiva de formular la evolución de la práctica artística, de definir tanto la incidencia de los modelos en el sentido amplio del término, como las posibles variantes que se detectan en su materialización. Las catas realizadas en los conjuntos correspondientes, monumentos dispares tanto en el tiempo como en el espacio, su diversidad técnica y de géneros nos proporcionan una información más rica y dada al contraste, precisamente por su heterogeneidad. Bien es verdad que podríamos elegir otros ejemplos, pero las tres obras habían ocupado nuestra atención de manera monográfica, de ahí su selección para abordarlas bajo estos presupuestos. De todos modos, no ha de olvidarse la especificidad de cada dominio de la creación artística; como es obvio, no se opera de igual modo en la escultura monumental que en un retablo pintado, cada uno obedece a principios distintos que debemos contemplar, aunque los tres casos comparten condición monumental y carácter público.

La producción monumental tardorrománica de la catedral de Ciudad Rodrigo inaugura la serie. Situada en el reino castellano, se trata de una obra de frontera, en el sentido doble del término —límite frente al avance de la Reconquista pero también frente a la raya portuguesa—. Cinco relieves placas hoy figuran encajados en la portada de las Cadenas. No sabemos su destino origi-

1. Recht, Roland. “La circulation des artistes, des oeuvres, des modèles dans l’Europe médiévale”. *Revue de l’art*, 120 (1998): 2, 7.



nal. Los cambios y las reformas a buen seguro no afectaron más allá de constreñirlas en exceso al marco que hoy los cobija.² Su caracterización formal e iconográfica las adecua perfectamente para decorar y condecorar los accesos de la catedral mirobrigense. En atención a la topografía, su emplazamiento en el brazo sur del crucero la convierte en la portada más urbana de toda la ciudad, como la historiografía clásica ya había advertido.³ Esa esencia pública informa precisamente la riqueza formal y el proyecto iconográfico fijado.

El conjunto plástico se compone de un Pantocrator asistido por un cuarteto apostólico: San Pedro y San Juan a la derecha, San Pablo y Santiago a su izquierda y un relieve de María con su hijo en la calle lateral. En apoyo del emplazamiento actual concurre la topografía templaria. La titularidad de las capillas absidales coincide con la de los dos apóstoles San Pedro y San Juan, denunciando relaciones entre la programación monumental y los ámbitos litúrgicos adyacentes. Además, su comunidad y coincidencia con otros ejemplares hispanos dispuestos en las portadas meridionales apoyan la sospecha de la originalidad de su ubicación. El formato exhibido, una especie de relieve placa, dificulta también su integración en un tímpano, nada extraño dada la escasa ascendencia en la práctica artística próxima —el Románico en Salamanca desconoce el recurso—. El tipo compositivo se ajusta a los relieves placas dispuestos en friso. Cristo acompañado por Juan y Pablo, Pedro y Santiago se inscribe en esos Apostolados sintéticos de tan amplio desarrollo en la plástica románica. Francesca Español vinculó, al menos iconográficamente, el conjunto mirobrigense con los ejemplares de Santo Domingo de la Calzada y Santillana del Mar, insertos en una tradición ampliamente documentada en tierras castellanas (Santiago de Carrión de los Condes, Moarves de Ojeda y Zorita del Páramo, entre otros) y en el sur de Francia que explica la difusión de la fórmula.⁴ Además, aquí en Ciudad Rodrigo se completa el conjunto con la Virgen que en calidad de *Sedes Sapientiae* amuebla el arco contiguo, interpretada como *Maiestas Mariae*.

Dentro de las normas de la perspectiva jerárquica, el mayor tamaño, el emplazamiento privilegiado y el simbolismo que suscribe convierten al Pantocrator en una pieza clave del proyecto. Su ubicación en el eje axial de la portada refuerza el simbolismo y la asimilación a Cristo con la puerta como metáfora de Salvación, una de las metáforas visuales más corrientes de la Edad Media. Su formato iconográfico aúna varios tipos, se trataría de una visión sintética que coincide con lo habitual de las portadas románicas. La presencia de las heridas denota la evolución de la religiosidad medieval hacia una humanización de la divinidad que carga las tintas en imágenes más emotivas y sufrientes.

Completa la serie triunfal el cuarteto apostólico, donde el aspecto de sus figuras reviste un extraordinario interés. San Pedro, a la derecha de Cristo, luce indumentaria litúrgica, lujosamente trabajada con afinidades manifiestas a las que exhibe el primer papa en el pórtico de la Gloria, lo que de ninguna manera es azaroso. Como allí, se acompaña de las tres llaves, aunque de la tercera

2. Sobre los problemas que plantea puede verse Lahoz, Lucía. "Sobre galerías, portadas e imágenes. La escultura monumental en la catedral de Ciudad Rodrigo", *La catedral de Ciudad Rodrigo. Visiones y revisiones*, Eduardo Azofra, ed. Salamanca: Diputación Salamanca-Caja Duero Obra Social-Diócesis de Ciudad Rodrigo, 2006: 199-211.

3. La historiografía tradicional sobre la seo ya se había hecho eco de esa condición urbana. "Es la portada de más concurso" afirma Antonio Sánchez Cabañas (Sánchez Cabañas, Antonio. *Historia Civitatense*. Ciudad Rodrigo: Diócesis de Ciudad Rodrigo, 2001: 142). También esa condición queda subrayada en Crozet, René. "La cathédrale de Ciudad Rodrigo". *Bulletin Monumental*, 130 (1970): 100.

4. Español Bertran, Francesca. "Santo Domingo de la Calzada: el cuerpo santo y los escenarios de su culto", *La cabecera de la catedral calceatense y el tardorrománico hispano. Actas del simposio en Santo Domingo de la Calzada, 29 al 31 de enero de 1998*. Santo Domingo de la Calzada: Catedral de Santo Domingo de la Calzada, 2000: 257, nota 168.

sólo queda su huella. La caracterización fisonómica y el tratamiento del cabello dispuesto en bucles lo dicta su homónimo gallego. En esas evocaciones galaicas también concurren los motivos fitomórficos de hojas muy carnosas sobre las que descansa el colegiado. Pero la cercanía es mayor aún en la figura de Santiago que habituado con la indumentaria litúrgica y bendiciendo se acompaña del báculo en Tau, repitiendo la fórmula del titular en el parteluz de la catedral compostelana, que se convierte a su vez en el símbolo de sus obispos.⁵ Además, en la vara del báculo están grabadas las conchas como sucedía en algunos ejemplares vinculados a Galicia.⁶ El tipo de nimbo, en parte partido, coincide con el modelo gallonado del Pórtico de la Gloria. Los rasgos faciales son un remedo del modelo citado, a pesar de que había pasado desapercibido, pues la historiografía les había prestado una atención secundaria, amparándose en una deficiente calidad, que analizada en detalle dista mucho de valoración tan negativa. En la misma órbita gravita la pareja restante, San Pablo acompañado del libro abierto —como en Compostela— y San Juan también con el códice. La misma elección del cuarteto apostólico coincide con la jamba derecha gallega, si bien no se ignorara su condición de principales y que el cuarteto se repite en todos los apostolados sintéticos. En las peanas del Colegio se apuesta por formas vegetales que repiten el modelo santiagués; éste incluso dicta la propia disposición de los pies.

Entra dentro de lo factible que estas figuras, junto con la Virgen, formasen un grupo, dada la frecuencia de la vinculación de un Pantocrator asociado a una imagen de la Virgen, insistiendo en los valores de la Redención y dentro de ese carácter sintético habitual en su época. El proyecto civitatense constituye un buen ejemplo no de un relato o de un espectáculo, sino de una revelación súbita que el espectador comprenderá de un solo golpe de vista al disociar la imagen de Cristo de las figuras que le acompañan, “dado que las grandes teofanías románicas están en efecto concebidas para sorprender y cautivar la mirada con una coherencia visual, intelectual y estilística” como ha señalado Christe.⁷

Más problemática resulta su filiación estilística. Gómez Moreno la había relacionado a Corbeil,⁸ adscripción que la historiografía posterior repite.⁹ Al estudiar la plástica de la catedral de Ciudad Rodrigo la tesis de su vinculación con el pórtico de la Gloria se repite de modo reiterativo, si bien esa dependencia se venía aplicando al pórtico de los pies, manifestando a nuestro juicio un cierto desenfoque con lo que en realidad debió de suceder. Tal vez en la defensa de esos proclamados

5. El uso de este tipo por parte de los prelados compostelanos se documenta desde Diego de Deza (1173-1208) como ha señalado Moralejo Álvarez, Serafín. “La ilustración del códice Calixtino de Salamanca y su contexto histórico”, *Patrimonio artístico en Galicia y otros estudios*, Ángela Franco Mata, coord. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004: III, 279. Sobre el modelo gallego, la génesis y los condicionantes históricos e ideológicos que conlleva consúltese Moralejo Álvarez, Serafín. “El patronato artístico de del arzobispo Gelmírez (1100-1140) su reflejo en la obra e imagen de Santiago”, *Pistoia y el Camino de Santiago: una dimensión europea nella Toscana medioevale. Atti del Convegno Internazionale di Studi Pistoia, 28-29-30 settembre 1984*, Luca Gai, ed. Perugia: Edizioni Scientifiche Italiane, 1987: 247-262. También Moralejo Álvarez, Serafín. “El 1 de abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra de Pórtico de la Gloria”, *El Pórtico de la Gloria. Música, arte y pensamiento*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1988: 120.

6. Uno de los primeros casos donde se documenta es el báculo del obispo don Bernardo enterrado en Santa María del Sar (+1224) y en el báculo de la reina Santa en Coimbra, véase Moralejo Álvarez, Serafín. “Báculo de Santa Isabel de Portugal”, *Santiago camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela*. Santiago de Compostela: Dirección Xeral do Patrimonio Histórico e Documental, 1993: 334-435 (ficha nº 126).

7. Christe, Yves. *Les Grands Portails Romains*. Ginebra: Droz, 1968: 155.

8. Gómez Moreno, Manuel. *Catálogo monumental de España-Provincia de Salamanca*. Salamanca: Caja Duero, 2003: 321.

9. La misma opinión mantiene Nieto González, José Ramón. *Ciudad Rodrigo. Análisis del Patrimonio artístico*. Salamanca: Durus Cultural, 1998: 37. Si bien es de notar que en lo relativo a las manifestaciones medievales el autor se limita a recoger lo ya citado. Por lo que se refiere al resto de la historiografía no se ha esgrimido ninguna consideración más allá de una mera descripción.



créditos compostelanos no ha sido ajena la confusión documental entre los respectivos maestros Mateo y Benito Sánchez, ya dilucidada por Martínez Frías. La ascendencia santiaguesa es obvia, sin embargo otro es el lugar donde cristalizan los débitos. Dadas las concomitancias arriba subrayadas, vigentes tanto en lo formal como especialmente en lo iconográfico, sospecho que donde la escultura civitatense resulta más receptiva y deudora es en este sexteto y de modo particular en el cuarteto apostólico. Es aquí donde puede hablarse de una consolidada potestad de Santiago. A buen seguro la solución ha de definir una vuelta consciente por los matices ideológicos implícitos, a lo que se suma el deseo de subrayar *urbi et orbi* el apoyo decidido de los arzobispos gallegos en la creación de la sede. Como es sabido, la toma de partida y el fuerte amparo del arzobispo de Santiago fue determinante a la hora de la creación de la sede de Ciudad Rodrigo, que además se convertía en sufragánea del arzobispado compostelano. Los créditos formales y, sobre todo las referencias iconográficas, publicitan y celebran esa ascendencia cuya materialización monumental no podía resultar más adecuada, pues como señala Baschet “las producciones visuales participan de la realidad social con la que se hallan ligados mediante nexos, por más complejos que éstos sean”.¹⁰

Desconocemos el momento exacto de la ejecución del proyecto, no hay datos documentales que lo certifiquen. Las imágenes celebran su dependencia de Santiago de Compostela y todo parece indicar que no es solamente un mero aporte estilístico, sino que estamos ante una inspiración buscada y plenamente consciente por la ideología y el cometido semántico que en ello subyace. Un momento adecuado en que se forje esta situación se concreta en el episcopado de Pedro de Ponte (1173-1189), como ya señaló Ángel Barrios: “Con él se abandona la idea de *renovatio* de la diócesis para terminar imponiéndose la de *creatio*.”¹¹ El hecho de reivindicar en la plástica el carácter episcopal de Pedro y de Santiago creo que no es fortuito, aunque en algunos casos pueda remitir a Compostela.¹² La iconografía monumental proyecta a los apóstoles como los antepasados episcopales de la sede civitatense. En un momento en que se ha puesto en marcha todo el engranaje hacia la consolidación de la idea de la *creatio* no podía resultar más conveniente, teniendo en cuenta los usos visuales de las imágenes.

Al decir del citado historiador “en cualquier caso el gobierno diocesano de don Pedro Ponte resultó extraordinariamente positivo”.¹³ De hecho, no deja de ser extraño que en la aprobación de la nueva diócesis por la Santa Sede no se produzca hasta junio de 1175, reconocida con la bula de Alejandro III;¹⁴ incluso sabemos que es él mismo el encargado de negociar en Roma y fruto de esas tareas diplomáticas surge la bula. Sánchez-Oro va más allá confirmando que al adoptar el título de “Civitatis episcopus” inauguraba legalmente el episcopologio mirobrigense, quedando los

10. Baschet, Jérôme. “Inventiva y serialidad de las imágenes medievales. Por una aproximación iconográfica avanzada”. *Relaciones*, 77 (1999): 51.

11. Barrios García, Ángel. “En torno a los orígenes y la consolidación de la diócesis de Ciudad Rodrigo”, *Actas del Congreso de Historia de la Diócesis de Ciudad Rodrigo. 50 de la normalización de la sucesión episcopal. Ciudad Rodrigo, del 16 al 19 de noviembre de 2000*, Julián López Martín, ed. Ciudad Rodrigo: sin editorial, 2002: I, 197.

12. Que no se limita a este caso, la profesora Español ya había apuntado para el caso del San Pedro en el relieve calceatense como se acompañaba también de báculo, frente a otros modelos como el de Santillana del Mar. Español Bertran, Francesca. “Santo Domingo de la Calzada...”: 257. Sin embargo, sospecho que la elección calceatense no ha de estar al margen de las intenciones de reivindicar una sede propia.

13. Barrios García, Ángel. “En torno a los orígenes y la consolidación...”: 197.

14. Fita, Fidel. “El papa Alejandro III y la diócesis de Ciudad Rodrigo (años 1173-1175)”. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 61 (1913): 142-147.



precedentes en el olvido.¹⁵ Se ha supuesto el nacimiento del Obispo en Galicia, con una trayectoria profesional ligada a la iglesia y a la monarquía. Desde 1163 desempeña el cargo de notario real hasta que en 1170 alcanza la dignidad de canciller, llegando a la dignidad de maestrescuela de la catedral de Santiago, cargos que ocupaba al ser nombrado obispo civitatense.¹⁶ Situado en los círculos regios y muy vinculado al más alto clero del reino cuenta con el favor del metropolitano.¹⁷ Todo concurre en delimitar un marco óptimo para que se fragüe tal programa monumental, por tanto situar su concepción en los últimos años de su mandato y al hilo y dictado de las tareas plásticas compostelanas entra dentro de lo posible, aunque sin duda el proyecto plástico —su ejecución— se concrete unos años más tarde. Apoya la sospecha la generosa asistencia de la monarquía a la nueva sede, materializada en ricas recompensas como la historiografía reconoce, a lo que se suma que hacia 1175 la jerarquía diocesana era titular de un dominio rural importante.¹⁸ Que en esa situación y en los años finales de su prelatura se cree el clima adecuado para iniciar el proceso monumental catedralicio resulta evidente, máxime si tenemos en cuenta, como ha señalado Moralejo, “que una campaña artística es antes que nada una empresa económica”.¹⁹

No hará falta insistir en que no se imputa la finalización de la ejecución de las piezas a su episcopado, la propia cronología del Pórtico de la Gloria lo cuestiona, pero lo que resulta indiscutible es que en su prelatura, hacia los años finales, todo converge hacia un momento privilegiado para formularlo, con sus constantes guiños a Compostela, tomando el modelo metropolitano como ejemplo de referencia, y, como allí, celebrando la autonomía y la primacía de la diócesis. En su caso han de recordarse los problemas con el obispado de Salamanca, como la historiografía ya había subrayado.²⁰ Concederle por tanto el valor de ideólogo de esa parte entra dentro de lo factible aunque la materialización rebase su prelatura, máxime cuando sabemos que la labor de sus sucesores está dirigida a secundar las vías de consolidación iniciadas por él, que en la práctica artística también debió observarse.

No ignoramos tampoco los problemas que la hipótesis pueda plantear en relación con el proyecto arquitectónico, la pérdida casi total de la cabecera primitiva impide conocer si hubo otras dependencias y débitos.²¹ Por su parte Martínez Frías también había resaltado una clave del cascarón con un ángel emplazado en el único ábside original que nos ha llegado, entroncándolo con modelos de hacia 1200 ya vigentes en la catedral de Salamanca. Esos modelos catedralicios salmantinos, junto con los existentes en la parroquia de San Martín, habían sido vinculados por el profesor Moralejo

15. Sánchez-Oro Rosa, Juan José. *Orígenes de la diócesis de Ciudad Rodrigo. Episcopado, monasterios y órdenes militares (1161-1264)*. Ciudad Rodrigo: Centro de Estudios Mirobrigenses-Ayuntamiento de Ciudad Rodrigo, 1997: 71.

16. El desarrollo de su carrera profesional en González, Julio. *Regesta de Fernando II*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto Jerónimo Zurita, 1943: 164,169-170, 218-223.

17. Son muchas las noticias de este prelado. Nos hemos ocupado en Lahoz, Lucía. *Sobre galerías...*: 207 y siguientes. A la que remitimos para no volver a repetir.

18. Como subrayaba Barrios García, Ángel. “En torno a los orígenes y la consolidación...”: 199.

19. Moralejo Álvarez, Serafín. “Notas para un revisión de la obra de J. K. Conant”, *Arquitectura Románica da catedral da Compostela*, John Kenneth Conant. Santiago de Compostela: Colexio de Arquitectos de Galicia, 1983: 24.

20. “Asimismo no hay que olvidar las oposiciones que desde ciertos sectores ya consolidados, en especial desde el lado salmantino, afloraron con motivo de la declarada intención regia de dotar una jerarquía episcopal independiente, y adscrita a la archidiócesis compostelana” (Barrios García, Ángel. “En torno a los orígenes y la consolidación...”: 195).

21. Martínez Frías, José María. “La configuración arquitectónica de la catedral de Ciudad Rodrigo a lo largo del medioevo”, *La catedral de Ciudad Rodrigo. Visiones y revisiones*, Eduardo Azofra, ed. Salamanca: Diputación de Salamanca-Caja Duero Obra Social-Diócesis de Ciudad Rodrigo, 2006: 109-157.



con los astróforos de la cripta del Pórtico de la Gloria, para los que defiende una cronología hacia 1175.²²

Resaltar algún protagonismo de don Pedro de Ponte en el proyecto parece lo indicado. A buen seguro debió de ser el ideólogo, favoreciendo el diseño de un programa monumental para la consolidación de la sede, conforme a la cultura visual del momento. Su misma biografía, la serie de cargos previos desempeñados y los continuos contactos con Compostela le colocan en una posición privilegiada para conocer y entender hasta las últimas consecuencias lo que se estaba llevando a cabo en la sede metropolitana. Para el enfoque que nos interesa en este estudio su significación es más rica de lo apuntado hasta ahora. En principio, si la hipótesis se confirma, y todo apunta a ello, nos proporcionaría un claro ejemplo del protagonismo del comitente en una creación artística, la introducción de grandes novedades y el cambio de tono de la producción. La iniciativa cambiaría radicalmente toda la producción artística civitatense y acaso hasta la salmantina. Traería nuevos gustos artísticos, más interesantes, si cabe, por la propia marginalidad donde se ubica. Definiría un buen ejemplo de, como ha señalado la profesora Español: “El cliente, al que en época medieval ya es común reconocer un gran ascendiente en el proceso de creación artística, deviene desde esta perspectiva un elemento necesario en la circulación e incorporación de formas más avanzadas a un territorio ajeno a ella. Su cosmopolitismo le convierte en un sujeto activo en el plano estético, capaz de impulsar la traslación de los modelos artísticos desde el lugar donde ha surgido a áreas marginales en el proceso de creación, y contribuir con ello a modificar el lenguaje imperante hasta entonces en ella”.²³ De hecho don Pedro debía estar plenamente familiarizado con las manifestaciones que se estaban realizando en la catedral gallega.

Por otra parte cabría analizar su proyección o mejor su repercusión posterior, y aunque en principio parece nula, no estaría de más preguntarnos por el ritmo de las fluencias con los modelos de las claves salmantinas. Tal vez las obras mirobrigenses ostenten la primacía cronológica, si así fuera se concreta la dirección de las fluencias de Ciudad Rodrigo a Salamanca y no al contrario como venía manteniéndose.

En atención a la difusión de los modelos se sigue el esquema del centro-periferia que venía rigiendo el comportamiento generalizado en la vida de los estilos.²⁴ Si bien, como ya señalaran Castelnuovo y Ginzburg, en “la práctica artística las cosas no son tan sencillas y conviene resituar los términos centro y periferia, así como sus aportaciones mutuas, en toda la complejidad geográfica, política, económica, religiosa y artística”.²⁵ La adopción de la plantilla compostelana para la sede civitatense obedece a razones de tipo formal, pero lo más decisivo en la elección es el bagaje ideológico que le reporta su uso. Se podría apelar al carácter institucional del lenguaje artístico, es-

22. Moralejo Álvarez, Serafín. “La imagen arquitectónica de la catedral de Santiago de Compostela”, *Il peregrinaggio a Santiago de Compostella e la letteratura Jacopea. Atti del Convegno Internazionale di Studi: Perugia 23-24-25 settembre 1983*, Giovanna Scalia, ed. Perugia: Università degli Studi di Perugia, 1985: nota 26.

23. Español Bertran, Francesca. “La transmisión del conocimiento artístico en la Corona de Aragón (siglos XIV y XV)”. *Cuadernos del Cerny*, 5 (1997): 75.

24. La profesora Español lo ha analizado para el caso de la Península: “Las novedades, ya sean arquitectónicas o plásticas se importan desde los grandes centros creadores foráneos, salvo en períodos muy concretos y breves en los que este *modus operandi* se abandona y pasa a experimentarse directamente tanto en el plano de las formas como en el lenguaje figurativo. Así pues los modelos se reciben, se asimilan y se repiten hasta la saciedad, para acabar siendo sustituidos, finalmente, por una nueva propuesta estética que se difunde desde el “centro” creador, no necesariamente el mismo de antes, pero siempre ultrapirenaico” (Español Bertran, Francesca. “La transmisión del conocimiento artístico...”: 74).

25. Castelnuovo, Enrico; Ginzburg, Carlo. “Domination symbolique et geographie artistique dans l’histoire de l’art italien”. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 40 (1981): 1, 5.

taríamos precisamente ante la utilización política de las imágenes y más generalmente de las obras como medio de propaganda. Sin negar la condición de obra prestigiosa y prestigiada del Pórtico de la Gloria ni su fama, como es sabido su enorme impacto persiste a lo largo de los siglos medievales.²⁶ Como ha subrayado Kurmann: “El artista, o mejor el artesano, de la Edad Media se funda en la autoridad de los prototipos. Al combinar de una manera nueva los fenómenos producidos por ellos, el artista medieval concilia su propia creatividad y la autoridad establecida”.²⁷ Sin embargo, en el caso salmantino, más que la decoración es la “condecoración” que le proporciona la ascendencia del modelo originario la que explica las concomitancias y su mismo recurso. Estaríamos ante un caso evidente de la autoridad del prototipo, pero sobre todo elegido por el aporte y rédito ideológico que su utilización le acredita, invertido hasta sus últimas consecuencias.

El segundo conjunto que centra nuestra atención es la portada de Santa María la Real de Olite²⁸ en el reino de Navarra. La organización de la portada es excepcional por los modos que conjuga, determina una tipología radicalmente innovadora en la tradición navarra y aun hispana. Su condición arcaica es reconocida de modo unánime por la crítica. La opción de vano único matiza su dependencia con un modelo anterior, si bien tal formato no ha de ser ajeno a su carácter parroquial y sobre todo lo determina su única nave. Un friso corrido con nichos, dispuesto a ambos lados de la entrada, potencia esa proyección horizontal, cuya solución la informan diversas fuentes.

El portal integra la totalidad de los elementos básicos del gótico canónico. Se adopta una arquitectura opaca, insensible a la organización interior. Se formula una especie de bastidor donde distribuir el programa. La plantilla se generaliza en el arte navarro del momento. Se detecta afinidad con la desaparecida portada de San Juan de Laguardia²⁹ y con la de San Saturnino de Artajona.³⁰ Su estructura describe una arquitectura de parada, si bien su limitada profundidad y mínima volumetría generan un escenario bidimensional y más plano, en contraposición con los modelos tridimensionales coetáneos. El proyecto navarro exhibe una original síntesis entre influencias nuevas y modernas con la pervivencia de otras más arcaicas que determina una simbiosis entre la tradición —ya asentada e incluso superada— y renovados aires, conectados con la versión más internacional y clásica del nuevo estilo. En efecto, esa combinación otorga a la obra una entidad que rompe con todo lo habitual, llegando incluso a forjar un tipo de portada de plena vigencia en estos momentos en el viejo reino. Todo apunta a Olite como banco de ensayo donde se gesta una tipología llamada a repetirse en Artajona, y Laguardia.

La organización de las jambas adopta un modelo columnado, con fustes de distintos tamaños y sendas pilastras tapizadas de decoración acotando el vano de entrada. Sorprende la acusada diferencia entre las columnas, más dependientes de una poética románica, y las pilastras, ajustadas a una plantilla gótica, si bien se entenderá que esos presupuestos no son propios de su tiempo sino

26. Para una primera aproximación véase Caamaño Martínez, Jesús María. “Pervivencias y ecos del Pórtico de la Gloria en el Gótico Gallego”, *Actas Simposio Internacional sobre O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo. Santiago de Compostela, 3-8 de outubro de 1988*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1991: 439-456.

27. Kurmann, Peter. “Mobilité des artistes ou mobilité des modèles? A propos de l’atelier des sculptures rémois au XIII^e siècle”. *Revue de l’art*, 120 (1998): 28.

28. Nos hemos ocupado de ella en Lahoz, Lucía. “Contribución al estudio de la portada de Santa María La Real de Olite”. *Ondare*, 18 (1999): 77-122.

29. Lahoz, Lucía. “La primitiva portada occidental de San Juan de Laguardia”. *Anales de Historia del Arte*, 4 (1994): 431-439.

30. Ibarburu Asurmendi, María Eugenia. “La portada de la Iglesia de San Saturnino de Artajona (Navarra)”. *Traza y Baza. Cuadernos hispanos de simbología. Arte y literatura*, 6 (1976): 99-105. También Fernández-Ladreda, Clara. “La escultura gótica en Euskal-Herria”. *Ondare*, 15 (1996): 141.



que son producto posterior que ha creado la historia de los estilos. La vinculación románica de los capiteles ya había sido apuntada por Fernández-Ladreda.³¹ Ignoramos si obedece a la ascendencia de una tradición local: alguna comunidad con la portada de San Pedro de Olite y nexos más fuertes con la de Santiago de Puente la Reina son palpables. Estaríamos en ese caso ante una pervivencia, aunque la amplitud cronológica impone dudas. En su caso, la reutilización de parte de un proyecto previo resulta más factible. De todos modos, esa supeditación a la costumbre ya superada en otros conjuntos navarros de la supuesta órbita olitense, acredita su primacía, elevando a Santa María a cabeza de serie, como ya sugirió Fernández-Ladreda.³²

En las arquivoltas se mantiene el ritmo vertical, frente al habitual despiece individual de dove-las se apuesta por un tupida y jugosa fronda fitomórfica continua. El vano de la portada describe un arco apuntado, ligeramente abierto para su momento. El dintel aparece tapizado por una rica decoración animada. La estructura del tímpano es novedosa, la distribución de la escultura prefiere una solución de compromiso que de nuevo remite a plantillas anteriores. Una imagen central copa la totalidad del espacio matriz. Su disposición axial y tamaño la convierten en el bastión compositivo y simbólico del programa fijado, rompiendo con la lectura lineal al uso. Una serie de relieves amueblan el tímpano en una perfecta adaptación al marco arquitectónico. El formato compositivo mantiene una analogía estrecha con los modelos de la catedral de Bourges (h.1160), con la que coincide también en programa.³³

A los lados de la entrada se dispone un apostolado emplazado en nichos corridos. Para su formulación se han aducido los antecedentes hispánicos románicos y tardorrománicos del Colegio, caso de los frisos de Santiago de Compostela, Carrión de los Condes, Moarves o la propia Sangüesa. Desestimados por su ubicación, aquéllos coronan el acceso mientras que aquí la flanquean, si bien la idea de un Apostolado puede venir de ahí. Ello indujo a afiliarlo al portal del crucero Norte de Notre Dame de París, cuya puerta inaugura la arquería de nichos con gabletes. La dependencia de la escultura olitense de uno de sus maestros parisinos refuerza la tesis.³⁴ Las divergencias en número y disposición compromete la idea, aunque no se ignorará el valor que el friso continuo con figuras adquiere en el mundo gótico. Ahora bien la plantilla navarra limita su profundidad. Se apuesta por un muro liso, frente a la cavidad —real o sugerida— de los otros ejemplos. Se niega así un espacio escenográfico y se mitiga la proyección volumétrica de las propias imágenes, a pesar de la masa de las estatuas. Por otro lado, los baldaquinos han perdido su carácter constructivo atrofiándose, reducidos a elementos decorativos; ciertos modos, acaso, se deban a la portada parisina citada.

Corona la portada un rosetón, inscrito en una tracería radiante, enlazando con la mejor tradición gala. El diseño del conjunto se resuelve de manera dinámica, aunque el vano domina la composición. El léxico formal aconseja una cronología del último tercio del siglo XIII, coincidiendo con la introducción del gótico radiante en Navarra. Un gablete con remate en torrecillas remata la fachada: una solución similar se constata en la puerta de San Esteban de París, su más directo inspirador, aunque se hace una interpretación libre, pues aquí se altera el sistema proporcional, la articulación de elementos y la propia composición que define el sistema estructural. Se constata

31. Fernández-Ladreda, Clara. "La escultura...": 138.

32. Fernández-Ladreda, Clara. "La escultura...": 138.

33. Sauerlander, Willibald. *La sculpture gothique en France, 1140-1270*. París: Flammarion, 1972: láminas 1 y 12 respectivamente.

34. Fernández-Ladreda, Clara. "La escultura...": 138.



a la perfección que es en el terreno de la adopción de modelos canónicos y en su adaptación a las necesidades locales donde el gótico hispano ofrece más novedades.

En el dintel habita una animada colección de seres diminutos sorprendidos entre motivos vegetales. La diversidad de sus fuentes aglutina desde temas de calendario y de faenas agrícolas, hasta otras de tono más burlesco o de notorio matiz moralizante, combinados con aquellos donde la fantasía decide las formas elegidas. Martínez Lagos aduce la falta de un sentido iconográfico que aclare su figuración y se inclina por relacionarlas con las marginalia de los manuscritos góticos “con esa duplicidad burlona entre el creador y el espectador y que quizás pudiera tener también algún tipo de enseñanza o llamada de atención a tenor de lugar que ocupa y el marco arquitectónico donde se inserta”.³⁵

Al tímpano se destina un ciclo de la Infancia, completado por el Bautismo de Cristo, Una imagen central preside. El núcleo del programa se desarrolla así en dos registros cuyo ritmo narrativo y lineal queda roto por la proyección de la imagen central. Se observa el modelo convencional de secuencias leídas de izquierda a derecha. Se echan en falta arquitecturas como remates y las notaciones ambientales. El primer registro ofrece las escenas de la Anunciación, el Nacimiento, la Matanza de los Inocentes y la Huída a Egipto. Pero la lectura continua de las secuencias queda rota por el tratamiento de la titular. Dos relieves perfectamente adaptados al marco amueblan la parte superior del tímpano, donde se escenifican la Presentación en el templo y el Bautismo de Cristo. A la aparente claridad del proyecto se añade la singularidad dispositiva; en efecto, la “puesta en escena” define la mayor novedad. El plan iconográfico se ajusta a las normas básicas, se inscribe en las tradiciones canónicas, de modo que los esquemas generados en París —puerta norte del crucero— parecen los más vinculantes.

La imagen mariana es de una originalidad extraordinaria. Por posición, tamaño, proyección y tratamiento se erige en el eje y, de hecho, en el núcleo de todo el proyecto navarro, su jerarquía temática y plástica y su emplazamiento privilegiado la definen como la pieza clave del programa. Frente a la condición relivaria de las narraciones vecinas, ésta se manifiesta como una estructura tridimensional. Su carácter algo rígido e hierático la asimila a modelos de mainel. Pérez Higuera ya la había relacionado con la puerta del Reloj de Toledo,³⁶ aunque la posición sedente dificulta su conexión.

La pieza reproduce el típico grupo mariano conocido como Andra-Mari. Fija a la madre sentada en rico escaño, totalmente rígida y distante, aunque esboza una sonrisa. Su acusada dependencia de los modelos de la imaginería denota una asimilación de las plantillas lignarias.³⁷ Esa ajustada vinculación quizás denuncia una intencionalidad que deriva la investigación por nuevos cauces. Se convierte así en un verdadero “icono”, en una auténtica “imagen”, contrapuesta, pero a la vez complementaria a la condición relivaria e histórica de sus compañeras. Se erige pues en una imagen de culto, que no difiere de la morfología y de la tipología usada para las patronas de los templos.

35. Martínez Lagos, Eukene. “¿Una marginalia realizada en piedra? A propósito del dintel de Santa María de Olite”, *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria*. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 1996: 384-395.

36. Pérez Higuera, María Teresa. “Relaciones artísticas entre Toledo, Navarra y Álava en torno a 1300”, *Vitoria en la Edad Media. Actas del I Congreso de Estudios Históricos celebrados en esta ciudad del 21 al 26 de septiembre de 1981*, Pilar Arostegui Santiago, ed. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento, 1982: 739-746, e insiste en Pérez Higuera, María Teresa. *La puerta del Reloj de la catedral de Toledo*. Toledo: Caja de Ahorros de Toledo, 1987: 57.

37. García Gainza, Concepción, dir. *Catálogo Monumental de Navarra. III. Merindad de Olite*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1985: 280, ya marcaban esta relación con la imaginería.



Sabemos de la frecuencia de celebraciones de dramas litúrgicos en la Edad Media. Precisamente en su escenificación unos clérigos ataviados como magos o como pastores avanzan, hacen ofrendas y adoran a una “imagen” de estas características, como se definen en el *Ordo Stella* y en el *Officium Pastorum*.³⁸ ¿Acaso esos datos sugieren esa condición para la imagen de Olite? Ahora bien, en los teatros litúrgicos se recurría al tipo *Sapientae* o trono de Sabiduría, cuya divergencia tipológica con la del tímpano, tal vez, comprometería la hipótesis. Pero la manera de apoyar la mano en la espalda del Hijo, sin apenas rozarlo, concuerda con el gesto de la Virgen de Irache, un señero ejemplar de *Sedes Sapientae*, con la que también coincide en los pies colgantes del niño y en su actitud de bendecir.³⁹ Dichas correspondencias presumiblemente se deban a la comunidad de función, dado que la propia inscripción de la cartela del Niño en el ejemplar de Irache precisa su condición icónica del tipo propuesto, como Fernández-Ladreda ya había apuntado.⁴⁰

La imagen central se erige en la pieza clave del programa. Su mayor formato, su módulo distinto y su valor compositivo son tan expresivos que hacen innecesario cualquier otro argumento. Ahora bien, este “icono” central no tendría sentido sin las figuras que desde las jambas caminan decididamente hacia ella. Es ese ritmo convergente y centrípeto el que matiza su verdadero significado: los Magos irrumpen desde la izquierda y los Pastores desde el lado derecho. Como ha señalado Moralejo

la Virgen se muestra en estos casos a la vez como una hierofanía, que se dirige a los espectadores, y como un elemento más del relato; de hecho, se puede considerar como una imagen del culto —frecuentemente la patrona del templo— a la que acceden los Magos, como precursores y vicarios de los fieles que entran en la iglesia.⁴¹

La talla monumental es la primera imagen de la madre que nos ha llegado de Santa María de Olite; ello nos hace preguntarnos si en su origen fue la titular del templo. En el interior existe una talla del tipo Vasco-navarro-riojano, fechada en los primeros años del siglo XIV, por tanto algo posterior al modelo monumental. La obra lignaria acusa ciertas concomitancias con la pétreo; la propia disposición de la mano en la espalda y el gesto del Niño, entre otras, lo confirman.⁴² Dichos rasgos, sin olvidar su frecuencia en la serie mariana, sugieren la idea de una ascendencia de la del tímpano, primitiva patrona, en la Andra-Mari, que hoy preside el templo. El Catálogo Monumental ya apuntaba la afinidad entre ambas.⁴³ Si la hipótesis se confirma estaríamos ante un reflejo —inmediato en el espacio y en el tiempo— de la portada olitense, aunque éste, acaso, obedezca más razones devocionales que artísticas propiamente dichas. Se constata así la transferencia de modelos y de estilemas en la práctica artística, incluso podría hablarse de los intercambios entre talleres o hasta

38. Sobre este aspecto véase: Forsyth, Ilene H. *The Throne of Wisdom. Wood sculptures of the madonna in Romanesque France*. Princeton: Princeton University Press, 1972: 49-59. Forsyth, Ilene H. “‘Magi and Majesty’: A Study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama”. *The Art Bulletin*, 1 (1968): 215-222. Asimismo se ocupa Mâle, Emile. “Les Rois Mages et le drame liturgique”. *Gazette des Beaux Arts*, 2 (1910): 261-270.

39. Fernández-Ladreda, Clara. *Imaginería medieval mariana*. Pamplona: Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Navarra, 1988: figura 53.

40. Para esta imagen la citada autora ha reivindicado su posible relación con el drama litúrgico Fernández-Ladreda, Clara. *Imaginería medieval...*: 53.

41. Moralejo Álvarez, Serafín. “La fachada de la sala capitular de la Dorada de Toulouse. Datos iconográficos para su reconstrucción”. *Anuario de Estudios Medievales*, 13 (1983): 181.

42. La imagen lignaria puede verse en Fernández-Ladreda, Clara. *Imaginería medieval...*: 46.

43. García Gainza, Concepción, dir. *Catálogo Monumental de Navarra III...*: 181.



de la versatilidad de los talleres, como sucede en otras zonas. Ahora bien, no se ignorará la proyección de la plástica monumental y en especial la que las imágenes de la Virgen alcanzan en la producción lignaria o eboraria; piénsese, por ejemplo, en la imagen del mainel de Notre Dame de París.⁴⁴ En su caso pensar en que la imagen monumental navarra sirviese de modelo a la lignaria del interior del templo entra dentro de lo factible. Sin embargo, en esta supuesta ascendencia de la plantilla pétrea ha podido contribuir la tradición artística. Estaríamos ante lo que Recht denomina un modelo tipológico,⁴⁵ pero sin duda también decide su contenido específico como vehículo de ideas y de significados particulares, en este caso devocionales, y entonces estamos ante un modelo cultural⁴⁶. Ambas situaciones parecen concurrir en su caso.

En las dovelas del lado izquierdo se escenifica la sucesión de acontecimientos protagonizados por los Magos. Un ángel inaugura la comitiva hacia el tímpano, su giro hacia el centro concreta una trama cerrada. Un dosel arquitectónico acota su espacio, conforme al concepto de consustancialidad gótico,⁴⁷ aunque tal vez no sea ajeno a un significado icónico. Se acompaña de una trompeta que, además de su frecuencia en otras Epifanías, testifica el valor de la música orquestando las representaciones litúrgicas. Para la figura sentada a su lado, pese a su mala conservación, se supone uno de los escribas que acompañan a Herodes en el Drama.⁴⁸

A su lado, Herodes, cuya caracterización y gestualidad resaltan su autoridad, se relaciona con el Mago que se convierte en el nexo de las dos secuencias. Refiere el encuentro de los Sabios con el monarca y se incluye, a la vez, en la Epifanía. Se produce una representación colectiva de todo el ciclo. De modo sinóptico se indica la sucesión de instantes, donde cada figura personaliza un grado progresivo del acontecer bíblico. Si bien se parte de lo formulado en modelos clásicos donde “colocados en actitudes elásticas y giratorias... las figuras empezaron a moverse de una manera natural y al mismo tiempo rítmica y a establecer contacto psicológico entre sí”.⁴⁹ Sin embargo, se va más allá, expresando un determinado “momento” del proceso, en el que destaca la sutil interrelación de gesto y actitudes. La indumentaria de viaje insiste en su condición itinerante, mientras que la copa refiere su carácter oferente.

El siguiente rey a través de su quiebro enlaza con su compañero. La intención de personalizar las tres edades de la vida decide su figuración imberbe. Lleva también rico atavío y manto de viaje. En una mano exhibe el bote con la ofrenda y con la otra señala. Un tercer mago, caracterizado como anciano y todavía coronado, ultima el cortejo. Muestra un gesto de sumisión y homenaje, subrayando la Adoración simultánea a la Ofrenda.

Desde la dovela interna un ángel con indumentaria litúrgica introduce a los Sabios. A buen seguro refleja lo que sucedía en las representaciones, siendo por tanto un préstamo de aquéllas, si bien la intercesión de ángeles en algunas Epifanías puede asimismo decidir su presencia.

44. Sobre este aspecto véase Willianson, Paul. *Escultura Gótica, 1140-1300*. Madrid: Cátedra, 1997: 229.

45. Recht, Roland. *Le croire et le voir. L'art des cathédrales (XII^e-XV^e siècle)* París: Gallimard, 1999, 354.

46. Recht, Roland. *Le croire et le voir...*: 354.

47. Para este concepto véase Panofsky, Erwin. *Renacimiento y Renacimientos en el Arte Occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 1993: 197-98.

48. Mâle, Emile. *Les Rois Mages...*: 267, recoge su presencia: *Herodes était assis entouré de ses écrivains*. Y sentados y en un plano más retrasado secundan al monarca en el encuentro con los Magos en el dintel de la puerta de Santa Ana de Notre Dame de París. Puede verse en Sauerlander, Willibald. *La sculpture...*: lámina 40.

49. Panofsky, Erwin. *Renacimiento...*: 109.



El dinamismo observado en este grupo debe mucho a los teatros litúrgicos, cuyo alcance y profusión cambian la fórmula y la dinamizan, como acertadamente señaló Mâle. Se establece así una mímica, actitudes y caracterización que se generalizan en la producción posterior, de la que nuestro caso es un buen exponente. El cuarteto aquí dispuesto coincide con otros ejemplos de la plástica monumental. Según Moralejo “Se da así un contexto de Adoración de los Reyes o, mejor, de la Epifanía, pues es precisamente el carácter “epifánico”, teofánico de este episodio lo que se quiere entonces subrayar por medio de recursos tales como contraste de actitudes, entorno espacial, tamaño, técnica o material entre la Virgen y el Niño y los Magos”.⁵⁰ Siguiendo la costumbre “los magos utilizan la progresión dinámica de actitudes desde la postura estatuaría a la aparatosa genuflexión, como sí cada uno de ellos personificara una secuencia de la acción de todo el grupo, de acuerdo con las rúbricas del drama litúrgico”.⁵¹

El modelo navarro enlaza con la importancia adquirida en los ejemplares canónicos. En Amiens los reyes avanzan desde la jambas hacia la Adoración de la Virgen y el Niño en el mainel,⁵² creándose una variable con notable descendencia. Incluso en el portal de Nôtre Dame de París, con una clara ascendencia estilística e iconográfica en nuestra obra, se ha supuesto una composición de este tipo.⁵³ Similar esquema rige la puerta del Reloj de la catedral de Toledo⁵⁴ y para la portada meridional de la catedral de León Mahn apuntaba tal posibilidad que Azcárate no acepta.⁵⁵ La innovación, sin embargo, radica en que los Magos caminan desde la dovelas y en la amplitud narrativa del episodio. Todo refleja cómo en la adopción y en la readaptación de las plantillas clásicas nuestro ejemplar ofrece y aporta las novedades más originales y sobresalientes. Como ha puesto de manifiesto el profesor Moralejo “la misma fórmula aparece más elaborada en la portada de Santa María de Olite, en Navarra. Al igual que en los casos en que la narración se desplegaba en las estatuas columnas, nos encontramos allí con una original concepción del marco arquitectónico como un espacio dramático unificado en el que una sola escena o episodio suele extenderse a través de diferentes marcos y contextos. Pero, a la vez, esta homogeneidad del escenario arquitectónico implica también una articulación jerárquica en cuanto al contenido de los temas: a la Virgen y al Niño se les concede generalmente un lugar privilegiado, en el centro del tímpano, mientras que los reyes aparecen en emplazamientos relativamente subordinados. La diferencia ontológica entre Magi and Majesty —por recurrir al magistral trabajo de Forsyth— se hace así explícita, de acuerdo con la cualidad teofánica que distingue este episodio de un mero relato.”⁵⁶

La Virgen con el Niño sería una Madonna Magis, actúa como una imagen de devoción o imago cultural y como una Madonna in Magis. Y, como ha señalado Rosa Alcoy para otros casos: “consecuentemente el recurso de los Magos redobla la primera Epifanía. Se enlaza paralelamente la dinámica final del trayecto, por medio de los presentes que apuntan la ceremonia de la ofrenda y también gracias a la aparatosidad del “Icono” que atrae prioritariamente la mirada dirigiéndola

50. Moralejo Álvarez, Serafín. *La fachada...*: 183.

51. Moralejo Álvarez, Serafín. *La fachada...*: 183.

52. Sauerlander, Willibald. *La sculpture...*: lámina 126.

53. Sauerlander, Willibald. *La sculpture...*: 153.

54. Pérez Higuera, María Teresa. *La puerta del reloj...*: figura 70.

55. Azcárate, José María. *Arte Gótico en España*. Madrid: Cátedra, 1990: 100. También Franco Mata, Ángela. *Escultura gótica en León*. León: Institución Fray Bernardino de Sahagún, 1975: 92.

56. Moralejo Álvarez, Serafín. *La fachada...*: 181.



hacia la calle central”.⁵⁷ Una organización similar dirige la articulación de algunos retablos, con lo que se puede detectar alguna comunidad, aunque desconocemos la dirección de las fluencias.

El ejemplar olitense aboga por el tratamiento del volumen y el espacio en función del valor de lo fijado, de tal manera que la proyección volumétrica de las imágenes resulta directamente proporcional al cometido significativo que materializan. Por tanto, esta puesta en escena es una de las mayores peculiaridades y logros.

Hacia la imagen central también convergen figuras desde el lado derecho. La disposición y organización sigue la misma plantilla que los contrarios y, como allí, un grupo inicia su andadura hacia el centro. Bastante destrozados, presentan diversos tamaños; el dinamismo es la nota común. La propia indumentaria, la cornamusa y el zurrón denotan su condición pastoril. Reconocer la Adoración de los Pastores parece lo indicado.⁵⁸

El avance decidido de los pobres y la presencia del ángel, como sucedía en la escena opuesta con la que hace “pendant”, precisan la representación como una Adoración, defendiendo la marcha hacia la imagen central, como ha apuntado Pérez Higuera.⁵⁹ Pero el Niño ligeramente ladeado hacia el lado contrario y la generalización del Anuncio a los pastores vendrían a comprometer la idea. Sin embargo, la vigencia en Navarra del Drama del *Officium Pastorum*, como la propia inscripción en la cartela del Niño de la Virgen de Irache acredita,⁶⁰ delata una tradición que apoya la identificación propuesta.

En ese supuesto y con su organización simétrica permite hablar de *parallelismus membrorum*. La Adoración de los Magos compete a aquellos gentiles que reconocen a su Dios, mientras que los pastores personifican a un sector del pueblo judío que también se da cuenta, deja todo y parte, siendo los primeros en venerarlo. Presumiblemente esa afinidad de significados decide la propia combinación adoptada. Existen precedentes, en el tímpano de la Magdalena de Vézelay unos magos y unos pastores acuden a venerar la imagen de la Virgen con el Niño, hierática, majestuosa y de mayor tamaño, despojada de cualquier lazo familiar.⁶¹ Vezin definía el tema del tímpano francés como una escena mixta.⁶² Sin reconocer una relación directa entre el galo y el navarro, cabe admitir una comunidad, aunque hay precedentes más cercanos; precisamente en un capitel de la catedral de Tudela la narración de los Magos se completa con la de los Pastores en una composición similar, certificando una costumbre que junto a la documentada celebración mistérica lo corrobora. La representación de los Magos se compensa simétricamente con la de los Pastores que, como subrayaba Pérez Higuera “parece copiada de la fórmula compositiva de la de los Sabios venidos de Oriente”.⁶³

57. Alcoy, Rosa. “Acercas de algunas epifanías extemporáneas. La llegada al otro mundo y la iconografía de los Reyes Magos”. *Boletín del Museo Instituto Camón Aznar*, 27 (1987): 54.

58. García Gainza, Concepción, dir. *Catálogo Monumental de Navarra III...*: 280, hablan de Anuncio a los Pastores. Fernández-Ladreda, Clara. *La escultura...*, ya reconoce la Adoración.

59. Pérez Higuera, María Teresa. *La puerta del Reloj...*: 11.

60. Fernández-Ladreda, Clara. *Imaginería medieval...*: 59. Para el teatro litúrgico además de lo citado véase Young, Karl. *The Drama of Medieval Church*. Oxford: Oxford University Press, 1933; Donovan, Richard B. *The liturgical drama in medieval Spain*. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1958.

61. El ejemplar de Vézelay en Beaudouin, Gabriel. “Les représentations sculptées de l’Adoration des Mages dans l’ancien diocèse d’Autun à l’époque romane”. *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 3 (1960): figura 1.

62. Vezin, Gilberte. *L’Adoration et le cycle des mages dans l’art chrétien primitif. Etudes des influences orientales et grecques sur l’art chrétien*. París: Presses Universitaires de France, 1950: 21, piensa en una influencia helenística que se había dado en algunos sarcófagos, aparece asimismo en las ampollas de Monza y considera una fórmula que desaparece pronto.

63. Pérez Higuera, María Teresa. *La puerta del Reloj...*: 59.



Con la Adoración de los Reyes de Oriente “representantes o delegados de la humanidad pagana convertida al cristianismo, se alude a la conversión de los gentiles, por extensión a los fieles en general”.⁶⁴ Ello decide probablemente toda la organización. Nótese cómo los Magos se dirigen a la Virgen, pero justo en la parte superior, en el mismo eje, está el Bautismo, de ningún modo azaroso. El carácter teofánico de la Epifanía se colma con el Bautismo. Además, el Bautismo se corresponde con la primera teofanía, ligada desde su origen a la celebración litúrgica de la Epifanía,⁶⁵ pues la fiesta del seis de enero se reserva fundamentalmente a celebrar la Epifanía bautismal.

El alterar el ritmo ordinario de secuencias del ciclo de la Infancia con el desplazamiento de la Presentación al otro vértice, haciendo pendant con el Bautismo, atiende a una relación recíproca. Rompe con las normas distributivas habituales y conecta con los pastores de las dovelas. Éstos marchan hacia la imagen central, pero en la misma diagonal figura también la Presentación, repitiendo similar esquema al de los Magos. La fiesta litúrgica de la Presentación es para los judíos lo que el Bautismo es para los gentiles.

Ambas escenas abundan en la condición de Teofanías, secundan la teofanía o epifanía central que como tal ocupa el núcleo de la composición. “La convicción de los reyes se compara a la de los pastores, quienes fueron asociados a diferentes sectores del pueblo judío”.⁶⁶ Y esta comunidad que potencia el carácter de *parallelismus mmebrorum* explica las opciones dadas.

El propio movimiento descrito por ambos grupos matiza los significados. La superior relevancia de los Magos queda enfatizada por el ritmo de su avance de izquierda a derecha. Si aducimos las connotaciones de la jerarquía espacial nada tiene de extraño: a los pastores, de menor alcance dogmático que los sabios, les corresponde una dirección de derecha a izquierda. Pese a seguir la tónica y las plantillas frecuentes, la obra denota una compleja e intencionada articulación.

Se formula un sistema perfectamente estructurado donde hasta los mínimos detalles son enlazados para resaltar cada una de las posibilidades significativas del proyecto unitario que, partiendo de estados intermedios, se articula en función de una lectura eclesiológica del programa.

Además, asistimos a una notable transformación, al convertir el ámbito de las dovelas —generalmente ocupadas por figuras individuales, estáticas y frontales— en una zona potencialmente activa y narrativa donde se desarrolla el drama Sagrado. Si bien se notará que estas mutaciones ya se habían operado en las jambas de Amiens como ha demostrado Williamson,⁶⁷ de nuevo se parte de soluciones dadas y se acopla a sus necesidades.

La portada de Olite integra también un apostolado. La inclusión del Colegio resulta asimismo novedosa tanto desde el punto de vista estructural como iconográfico. El esquema compositivo desarrolla una fórmula propia que, junto al peso de la tradición, concierta un formato con pervivencia en el arte navarro, como se ve en la portada de San Saturnino del Cerco de Artajona y cierta similitud con el Santo Sepulcro de Estella, más tardío.

El Colegio se distribuye en sendos grupos simétricos a cada lado de la entrada, sigue un esquema al uso. Frente a la habitual ordenación de la serie en las jambas, donde en marcado esvía componen una especie de cohorte que acompaña al fiel hasta la entrada, aquí se exhibe una solución distinta: por su ubicación, por su alineación y por el marco totalmente liso que la cobija parecen

64. Alcoy, Rosa. *Acerca de algunas epifanías...*: 49.

65. Pérez Higuera, María Teresa. *La puerta del reloj...*: 76.

66. Alcoy, Rosa. *Acerca de algunas epifanías...*: 49.

67. Williamson, Paul. *Escultura Gótica...*: 220.

esperar con arrogancia al visitante. La variante del apostolado en nichos corridos era común en el Románico, como se ha dicho, pero posiblemente ejemplos góticos le proporcionan su modelo, dado que la galería de reyes describe un tipo con cierta similitud. Olite bien pudo, a partir de esa plantilla harto común, adecuarla a sus necesidades.

No existen normas concretas en la distribución del Apostolado. Con la excepción de Pedro y Pablo que por su condición de pilares de la comunidad encabezan —uno a cada lado— el grupo. La falta de los atributos identificadores impide el reconocimiento de algunos.⁶⁸ El porte de las figuras, el quiebro, el propio gesto y las miradas entre ellos organizan el Colegio en grupos binarios. Se parte de los avances operados en los modelos canónicos para apostar por una narración animada. Incluso el ligero quiebro de la figura más alejada y su giro hacia la puerta constituye un recurso compositivo con la intención de ofrecer una secuencia seriada más cerrada y dinámica.

De una originalidad extraordinaria es la figura tercera del lado derecho. Su distinta actitud, el porte y la majestuosidad de la imagen la singularizan frente a sus vecinos. Excepcional es el clasicismo que la aproxima a una pieza de mainel, su dependencia del Beau Dieu sugiere una asimilación. De la disposición de los perdidos brazos y gestos se deduce que bendecía. La indumentaria refuerza la diferencia: frente al generalizado uso de la túnica y manto en sus múltiples variedades como vestimenta del grupo, prefiere un atavío distinto de tipo litúrgico. Además, se erige como imagen independiente, sin relación alguna con los otros miembros. Se concibe con carácter autónomo y tremendamente solemne como corresponde a su superior categoría. La misma decoración ratifica la argumentación, la banda fitomórfica de la línea de imposta que recorre el friso se interrumpe intencionadamente debajo de esta talla. En su caso la fronda vegetal es sustituida por motivos animados, a la manera de marmousset, cuyas formas coinciden con los habituales de los maineles. Una notable similitud con lo dispuesto bajo el Beau Dieu de Amiens es evidente.

Dadas todas esas coincidencias de actitud, de tratamiento, de solemnidad, de porte, reconocerla como la figura clave está dentro de lo posible y, por tanto, pensar en la representación de Cristo presidiendo el Colegio no parece aventurado, aunque la falta de paralelos como apoyo puede comprometer la tesis. De todos modos, la condición periférica de la obra justifica las presuntas transgresiones, siendo excepcional en su época y ámbito cultural. Ahora bien, si la hipótesis se confirma estaríamos ante un cúmulo de novedades sorprendentes. De algún modo la intención de condensar en una portada lo que en otros programas se ha fijado en varias genera las modificaciones latentes. Toda vez que demuestra cómo es en la adaptación del programa donde se operan las diferencias sustanciales del gótico peninsular.⁶⁹

La portada se remata con la abundante decoración que tapiza las jambas. Su análisis comporta la consiguiente sorpresa: lo allí plasmado matiza el ideario elegido, se apuesta por una iconografía marginal, remarcando algunos aspectos. Esa producción liminar reviste un interés añadido, ilustra la filiación estilística del taller navarro y apura su cronología.

Un prolijo despliegue de motivos de variada índole puebla las jambas. Asuntos vegetales que se mezclan con elementos heráldicos alternan con animales reales y fantásticos; a su vez se labran formas arquitectónicas de condición ornamental, aunque no exentas de matiz semántico. Todo ello adobado con una copiosa imaginería bíblica: asuntos veterotestamentarios, citas del Nuevo y

68. Los hemos identificado en: Lahoz, Lucía. *Contribución...*: 95-96.

69. Como ya señalara Moralejo Álvarez, Serafín. "Modelo, copia y originalidad, en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)", *V Congrés Espanyol d'Història de l'art. Barcelona, 29 d'octubre al 3 de novembre de 1984*, Joaquín Yarza, Francesca Bertran Español, eds. Barcelona: Manuel Company, 1987: I, 101.



motivos apocalípticos combinados con una solapada referencia al repertorio del zodiaco y de los trabajos de los meses.

Los trabajos de los primeros padres se inscriben en un medallón tetralobulado con los ángulos rectos. El enmarque es elocuente, la plantilla reitera el tipo usado en el hastial sur de Notre Dame de París, ejecutado en torno a 1258-1265,⁷⁰ denotando tal ascendencia. El motivo es en exceso genérico para confirmar la dependencia estilística que la concurrencia de otra serie de morfemas e influencias parisinas refuerza.

En la parte interior de la jamba se ve la asociación de unas formas losanjeadas donde alternan las flores de lis y los castillos: son representaciones de muebles de carácter emblemático que referían los reinos de Francia y Castilla, sumamente frecuentes en la época de San Luis.⁷¹ Pero como sugieren Martínez de Aguirre y Menéndez Pidal “para lo que aquí nos interesa, es particularmente significativa la existencia de un zócalo labrado en que ambos emblemas se combinan, justamente en la Sainte Chapelle, mandada construir por San Luis y terminada en 1248”.⁷² Y según apuntan, el autor que lo labró tuvo que conocer la obra parisina, otorgándonos una fecha “post quem” para el conjunto navarro y una órbita de dependencia. Existe también una decoración de flores de lis, dispuestas de forma convergente y divergente. Y esa solución de nuevo denuncia la ascendencia francesa”.⁷³ En la misma jamba se expone un león rampante. Una fiera de este tipo figuraba en la Puerta de Reloj de la catedral de Toledo, que Martínez de Aguirre y Pérez Higuera vinculan con el navarro.⁷⁴ A mi juicio, sus diferencias no autorizan a defender una comunidad entre ambos. Mientras que el toledano, presumiblemente más tardío, tiene porte y carácter heráldico, el ejemplar olitense carece de dicha función, que la misma historia invalida. De hecho, el recurso a la flor de lis viene impuesto por la fuerza del devenir histórico y las alianzas entre las respectivas monarquías. Por el contrario, ningún acontecimiento —ni dinástico, ni político— confirma para el navarro el uso del emblema castellano, al que resulta totalmente ajeno. Incluso su mismo tratamiento plástico niega tal consideración. El león nuestro completa la fauna que habita los pilares, sea con una intención moralizante o simplemente ornamental. De todos modos, su ejecución acusa palpables diferencias con el toledano, negando la pretendida comunidad, que tan sólo la escasa pericia técnica común conforma. Además, su divergencia de función rehúsa tal relación.

El rosetón sigue la más pura tradición francesa. Sus formas coinciden con las vigentes en su momento, próximas al aire radiante que imperaba en la catedral parisina. La estructura coincide con la tenida por primera rosa gótica, la proyectada por Sugerio de Saint Denis; como aquí, iluminaba la tribuna de una capilla alta, ubicada igualmente en la fachada occidental. La estrecha dependencia de la obra navarra con modelos ultrapirenaicos y el carácter real y prototípico de la abadía francesa, así como las relaciones históricamente probadas entre Saint Denis y Olite apoyan la idea de su conocimiento y de la influencia del galo.

La filiación estilística del conjunto navarro plantea algunos problemas, sobre todo al determinar los talleres o maestros activos en su ejecución. Frente a la unanimidad de la crítica en la datación,

70. Willianson, Paul. *Escultura*....: figura 227.

71. Martínez de Aguirre, Javier; Menéndez Pidal, Faustino. *Emblemas Heráldicos en el Arte Medieval Navarro*. Pamplona: Departamento de Educación, Cultura, Deporte y Juventud del Gobierno de Navarra, 1996: 219.

72. Martínez de Aguirre, Javier y Menéndez Pidal, Faustino. *Emblemas Heráldicos*....: 219.

73. Martínez de Aguirre, Javier y Menéndez Pidal, Faustino. *Emblemas Heráldicos*....: 219.

74. Martínez de Aguirre, Javier y Menéndez Pidal, Faustino. *Emblemas Heráldicos*....: 219; Pérez Higuera, María Teresa. *La Puerta del Reloj*....: 116.



mayor diversidad se observa al concertar y precisar la participación de maestros y talleres que en ella laboran.⁷⁵ En definitiva, la solución no es tan sencilla, dado que, como ya apuntara Recht, se trata de analizar y apelar a la naturaleza y a la intensidad de los cambios que han determinado en el pasado la creación y la difusión del arte.⁷⁶

En la ejecución del proyecto se acusan diferencias, lo que hace suponer la participación de varias manos, pero dada la estrecha focalización y homogeneidad de sus influencias, defender la participación de un solo taller integrado por varios artífices parece lo indicado. No podemos olvidar que estamos ante una obra provincial, con las dificultades añadidas que comporta. Por un lado, como ha señalado Kurmann, “ninguna fuente escrita nos señala el funcionamiento de los talleres de escultores de piedra organizados sobre las canterías de las grandes catedrales”.⁷⁷ Y ello todavía se acusa más en lugares y obras periféricas. Por otro lado, los conceptos de préstamos, pervivencias, copias, fluencias e influencias no quedan claros en la historiografía artística y menos aún en la medieval. En tercer lugar, la desaparición de obras claves impide muchas veces establecer la cadena evolutiva que marque el ritmo de esos créditos. En cuarto lugar, los maestros consagrados no debieron de embarcarse en la colonización artística, sino que ésta afectaba, obviamente, a los aprendices y a los menos considerados y ello conlleva una solución individual en la reinterpretación morfológica de las grandes líneas que, en muchos casos, no es fácil de precisar.⁷⁸ En quinto lugar hay que tener en cuenta la cultura visual de los artífices, que no se constituye con una rapidez igual en una misma época, pues en ocasiones los artistas pertenecen a dos e incluso hasta a tres generaciones sucesivas que coexisten, como ya apuntara Recht.⁷⁹ En sexto lugar, hay que advertir la incidencia de la transferencia y la importancia de los libros de modelos y plantillas que sin duda circularon con una mayor intensidad, como las recientes líneas de investigación están poniendo de manifiesto. Por último, desconocemos la versatilidad de los artistas locales para adoptar los modos y las modas foráneas y su capacidad para trabajar simultáneamente ambos estilos, según sugería Moralejo.⁸⁰

A un artista formado en Notre Dame o en su órbita corresponde la ejecución del tímpano y de las dovelas, como ya advirtiera Pérez Higuera.⁸¹ En algunos relieves domina cierto constreñimiento en clara oposición a la tridimensionalidad y al sentido volumétrico de los salmeres. Desconocemos si lo generaba una deficiencia técnica o si obedece a un cometido simbólico, concediendo una notoria proyección espacial a las piezas más significativas del programa. La organización de los relieves y su encaje hacen pensar en la posibilidad de patrones, sabemos que este sistema era habitual,⁸²

75. Todas las teorías sobre su datación aparecen recogidas en Lahoz, Lucía. *Contribución...*: 106, a donde remitimos para no repetir.

76. Recht, Roland. “La circulation des artistes...”: 6.

77. Kurmann, Peter. “Mobilité des artistes...”: 23.

78. Como ya señaló Moralejo: “Desde luego, no hubieron de ser los maestros mejor instalados en Laon, París, Reims o Amiens los más dispuestos a abandonar sus chantiers por la aventura ultrapirenaica” (Moralejo Álvarez, Serafín. *Modelo, copia...*: 102).

79. Recht, Roland. “La circulation des artistes...”: 6.

80. “Tampoco contamos, por otra parte, con datos que nos permitan precisar la capacidad de los artistas locales para reciclar su viejo oficio románico a las pautas del nuevo estilo” (Moralejo Álvarez, Serafín. *Modelo, copia...*: 102).

81. Pérez Higuera, María Teresa. *La puerta del reloj...*: 31 y siguientes.

82. Como sugiere Peter Kurmann, “El texto de Troyes atestigua que en las canterías de las catedrales góticas se conocían patrones diseñados, no solo para los vidrieras sino también para la escultura monumental en piedra” (Kurmann, Peter. “Mobilité des artistes...”: 24).



incluso tal vez en el uso de plantillas tridimensionales, más comunes de lo que se ha venido pensando.⁸³ El propio carácter de las composiciones olitenses parece incidir y aconsejar la práctica de dichos supuestos. El maestro está mejor dotado para la elaboración del bulto redondo que para el gran relieve, algo tosco y pesado. Las composiciones relivarias, bien resueltas, conservan su autonomía plástica y esbozan un relato seriado de los acontecimientos, aunque las figuras acusan un canon corto y pesadez. Sin embargo, las estatuas de los Magos traslucen una calidad de concepto y ejecución muy superior. Como había señalado Pérez Higuera, el artífice asimila los modos de trabajar en Notre Dame de París; por su formación queda adscrito al que trabaja en el dintel de la puerta Norte del Crucero, datado hacia 1240-1250, donde realiza un ciclo de la Infancia.⁸⁴ Dada la reciente reivindicación de la cultura visual de los artistas, todo apunta a París como el horizonte cultural y de formación del artista de la portada de Santa María la Real.

En la factura de los Magos se ve una afinidad con la imagen del rey Childeberto procedente de Saint Germain des Près, hacia 1240-44.⁸⁵ Aun implícita la torpeza, el aspecto y el porte de los reyes parecen una reinterpretación de su imagen. La notación de cabellos coincide y lo mismo sucede con la corona de Herodes, similar a la del monarca galo. Los lazos denuncian, por lo menos, su conocimiento, si bien su condición provincial y el tiempo que medía entre ellos no han pasado en vano.

Insiste en su conexión con las obras del crucero de Notre Dame de París la misma coincidencia de programa, pues, como ha señalado Sauerlander, en los nichos figuraron los Reyes Magos convergentes hacia una imagen central,⁸⁶ lo que no deja de ser significativo.

A este primer artista se le ha hecho coincidir con el primer taller de Toledo, al que Pérez Higuera adscribe parte del tímpano y las figuras de las jambas. En nuestra opinión las notorias diferencias vendrían a cuestionar esa identidad de mano. Las afinidades más estrechas estarían en los Magos y la imagen de la Virgen en el dintel, pero los modos de Toledo proclaman un maestro de más pericia, más clásico en su factura, ligeramente superior y, acaso, más avanzado. A pesar de todo, las plantillas y modelos son comunes, probablemente por pertenecer al mismo horizonte cultural donde se han formado o bien porque comparten una cultura visual parecida. Por el contrario, las semejanzas apuntadas entre los tímpanos no son tan vinculantes. Sin duda existe una proximidad compositiva y temática, pero la ejecución es más distante. Asimismo, convendría matizar las defendidas conexiones de programa, pues la idea vertebradora y la lectura difieren.

De cualquier modo, que este primer artífice de Olite se relaciona con París es tesis que no ofrece réplica. La producción del maestro de la Infancia del portal norte de Notre Dame ejecutado hacia 1250, determina la empresa escultórica donde cursa su formación el equipo que trabaja en el tímpano.

La filiación del Apostolado se resiste. Está imbuido de un cierto eclecticismo, desde luego más aparente que real, determinado por la fuente que lo origina. Se notará el canon de los cuatro apóstoles más próximos a la entrada. El tratamiento de los paños y la propia composición de las figuras conectan con algunos apóstoles de la Sainte Chapelle, especialmente Santiago.⁸⁷ La complejión

83. Kurmann, Peter. "Mobilité des artistes...": 24, Español ya había apuntado la existencia de muestras esculpidas y de figuras y escenas en yeso, véase Español Bertran, Francesca. "La transmisión del conocimiento artístico...": 86.

84. Sauerlander, Willibald. *La sculpture...*: 152.

85. La imagen del rey en Willianson, Paul. *Escultura...*: figura 219.

86. Sauerlander, Willibald. *La sculpture...*: 152.

87. Sauerlander, Willibald. *La sculpture...*: lámina 108.

del cuerpo y el manejo de su indumentaria han de considerarse una reinterpretación de aquéllos; no así los rasgos de la cara, de una proverbial torpeza. Una cierta dependencia también se acusa en sus compañeros del cuarteto. Refuerzan los vínculos la singular disposición de los dedos de San Pablo al asir la espada, que repite el gesto de un apóstol parisino al sujetar el disco con la Cruz de la Consagración⁸⁸ y también el cordón franciscano que se ciñe uno de ellos.⁸⁹ La extraordinaria rareza del ademán, aunque cuenta con una cierta profusión, indica un conocimiento muy cercano que certifica la adquisición del oficio de nuestro maestro en la serie parisina de hacia 1248 patrocinada por San Luis, aunque recientemente para las imágenes de los apóstoles de mayor tamaño se ha propuesto una datación entre 1264-1267.⁹⁰ Toda vez que da entrada a la idea de la cultura visual de los aprendices.

El resto del Colegio exhibe un tratamiento diferente, si bien en el conjunto galo la homogeneidad no era la característica más sobresaliente. Los otros discípulos de Olite manifiestan un concepto más bien clásico, solemne, con una asimilación ya superada de formas de Amiens. De todos modos, esta confluencia de ecos picardos no sorprende en absoluto, pues una vez acabadas las obras de la portada algunos de los maestros se recluyen en París donde harán progresar la escultura de mediados de siglo. Y como aduce Sauerlander “el punto de partida del estilo —se refiere al colegio de la capilla real parisina— parte de la fachada occidental de Notre Dame de París y sobre todo del Juicio Final pero el mainel del Beau Dieu de Amiens constituye el estadio intermedio.”⁹¹

Es en esa confluencia de estilemas donde el Colegio navarro alcanza su plena explicación y génesis, a la que también se suman los modos vistos en un rey que, procedente de la puerta norte de Notre Dame, hoy se conserva en el museo de Cluny.⁹² En las respectivas facturas proclaman solemnidad, un tratamiento de paños pesados, profundos, los rostros finos (unos más que otros), serios, con cuidados cabellos y estableciendo un diálogo gestual entre ellos.

Del mismo modo, la imagen identificada como el Salvador, de una gravedad extraordinaria, puede considerarse como una derivación por evolución del Beau Dieu picardo, en plena coincidencia con las corrientes que fluyen de París.

Defender una comunidad de filiación del taller, independientemente de los maestros que se distingan, resulta lo más ajustado y está en plena correspondencia con los acontecimientos artísticos parisinos, pues como señala Sauerlander: “Los apóstoles de la Sainte Chapelle se les puede comparar solamente con el género amable y narrativo que ha visto la luz simultáneamente o poco después en el crucero norte de Notre Dame de París”.⁹³

Falta por remarcar la estirpe de los relieves de las jambas. Como se apuntó en su momento, se notará la estrecha dependencia de las fórmulas de la capital gala, donde los ejemplos, tanto de la capilla real como de la catedral, son definitivos, créditos que refuerzan e insisten en la génesis francesa del taller navarro.

88. El gesto del apóstol parisino en Mâle, Emile. *El arte gótico: iconografía de la Edad Media y sus fuentes*. Madrid: Encuentro, 1986: figura 16.

89. En el apostolado de la Sainte Chapelle San Juan se ciñe un cordón franciscano que, como señala Anne Weber, subraya la condición de *humilitas* franciscana practicada por el rey en relación con la posesión de un ejemplar de esa reliquia que integraba el tesoro del monarca. Véase Weber, Anne. “Les grandes et les petites statues d’apôtres de la Sainte-Chapelle de Paris. Hypothèses de Datation et d’interprétation”. *Bulletin Monumental*, 1550/2 (1997): 91.

90. Weber, Anne. *Les grandes et les petites...*: 91.

91. Sauerlander, Willibald. *La sculpture...*: 151.

92. Sauerlander, Willibald. *La sculpture...*: figura 151.

93. Sauerlander, Willibald. *La sculpture...*: 151.



Por todo lo expuesto se confirma, en efecto, que la heterogeneidad es más aparente que real y que el taller depende directamente de la escultura parisina de hacia 1250, agrupando y asimilando sus formas y, en última instancia, hasta 1265-1267, si tenemos en cuenta la nueva cronología propuesta para la capilla real. Las tradiciones regionales de segundo orden o bien provincianas apenas se acusan y, una vez más, el propio devenir histórico favorece la dependencia. En la trayectoria de París-Olite se ha querido interponer el foco de Toledo, donde indudablemente se observan algunos rasgos degenerativos del hacer parisino, pero proclamar una comunidad de taller ya nos parece más arriesgado. Aunque no se olvidará que existe un aire de familia, facilitado por compartir el foco original, la propia cronología niega tal vinculación como vamos a intentar demostrar.

La llegada de esos ecos la proporciona la situación histórica, aunque es más difícil establecer el momento de aluvión de dichos préstamos. En principio chocan las abundantes referencias a la creación artística parisina de mediados de siglo. La dependencia es tan estrecha que denuncia un artista o un taller con varias manos, que se ha formado en dichas obras y de inmediato marcha a Olite. En verdad resulta extraño reproducir tal cúmulo de notas con tanta precisión cuando media tanto tiempo; si nos atenemos a la datación tradicional de 1280-1300 son 30-50 años. La diacronía habría posibilitado necesariamente el reflejo de modos secundarios y posteriores a los que la portada es totalmente ajena, pues este estilo llega a Navarra directo, en estado puro, sin contaminaciones ni transferencias de estilos más avanzados ni reinterpretaciones provinciales. Sólo la mínima oscilación entre una y otra empresa ha de explicar la escasa, o mejor, la nula permeabilidad a corrientes más modernas. Además, los acontecimientos históricos y dinásticos son aún más contundentes para negar tal avance.

El repaso de la historia de Navarra acude en nuestra ayuda. La obra debe de hacerse en un momento en que las relaciones con Francia y especialmente con París sean fluidas, dentro de la segunda mitad del siglo XIII. Una especial situación se registra en el reinado de Teobaldo II. En 1255 se casa con la hija de San Luis, precisamente quien ha patrocinado la Sainte Chapelle, lo que no deja de ser una notable coincidencia. Se establecen unas intensas y estrechas relaciones entre ambos. Incluso como la historiografía ha subrayado “la gestión política de Teobaldo II está marcada por la influencia de su suegro, manifestada ya desde el momento de la boda”.⁹⁴ Y esa ascendencia debió de contar con su proyección en el campo artístico. Asimismo, como señala García Arancón “en el reinado de Teobaldo II se produce un interesante movimiento de cesiones del patronato de las iglesias de villas francas a favor del monarca”.⁹⁵

La situación política navarra también apoya la idea. “Con el más alto eclesiástico distanciado de la corona y los caballeros infanzones coaligados en las juntas de Obanos, el rey no podía enajenarse el apoyo de las buenas villas”.⁹⁶ Y Olite era una de las de mayor alcance. Las residencias reales de dicho monarca están en Estella y Olite, siendo el palacio de ésta última uno de los más importantes. Éste junto con Tiebas eran los lugares donde se tesaurizaban los recursos de la corona. Por otra parte, el palacio está inmediato a la iglesia de Santa María la Real y, aunque no actúa como capilla real, en ella se celebran algunas ceremonias solemnes en las que participa la monarquía. El palacio de su suegro estaba al lado de Notre Dame, por lo que pensar en una intención mimética del parisino no es del todo incoherente y llevaría a plantear una presunta intervención real en la obra. La

94. García Arancón, Raquel. *Teobaldo II de Navarra, 1253-1270. Gobierno de la monarquía y recursos financieros*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1985: 46.

95. García Arancón, Raquel. *Teobaldo II...*: 60.

96. García Arancón, Raquel. *Teobaldo II...*: 60.



atracción hacia Olite del favor real no extraña. La villa cuenta con un palacio real y es una de las residencias más queridas. De hecho, su enfrentamiento con el obispo de Pamplona hubo de influir en la adopción para su posible patronato, dado que en Iruña una obra de este tipo era impensable por su rivalidad con la catedral.

Además, en 1264 el monarca impuso un monedaje que se recaudó en 1265 y 1266. Se conservan dos documentos en los que consta la concesión de este impuesto por parte de los burgueses de San Nicolás y de Olite,⁹⁷ aunque no sabemos el destino de tal impuesto. ¿Contribuyó a la obra religiosa? La incógnita persiste. En la misma fecha el rey pasa todo el año en Navarra y quizás de ahí derivase la intención o la necesidad de hacer una obra que lo encumbrara y por ello engalanara la iglesia aneja a su palacio. Pero aún existe otro dato más significativo. El 11 de marzo de 1267, desde Saint Denis, Teobaldo II concede a Olite una feria de 15 días.⁹⁸ Conocida la contribución de esas ferias a las fábricas religiosas (piénsese en el impulso que supuso para Saint Denis), podría plantearse si parte de los beneficios se desviaron hacia la portada.

De todo lo expuesto y con los datos estilísticos como índices básicos de la argumentación, adelantar la cronología de la portada olitense al reinado de Teobaldo II parece conveniente. Ningún testimonio dilucida la influencia directa del citado monarca en la obra, pero la deficiente información cronística de su reinado puede explicar la atonía de las fuentes. No sabemos si Teobaldo II patrocina directamente la obra pero por lo menos en su reinado han de establecerse esos intercambios. Y ello coloca la fachada en unas fechas inmediatas a 1255, siendo hacia 1265 la datación más factible, frente a la cronología tradicional que abogaba por el último cuarto del siglo XIII. Las donaciones documentadas hacia 1280 se destinarían a ultimar la portada.

A partir de 1269 el monarca navarro se embarca y embarga a los súbditos para sufragar una cruzada que desvía los recursos económicos hacia la empresa africana en la que encontrará su muerte. De todos modos, a finales de siglo en Olite se constata una crisis generalizada que vendría a dificultar el arranque de la obra monumental en las fechas comúnmente mantenidas. Los propios estilemas formales insisten en adelantarla, volviendo a la antigua teoría de Madrazo.⁹⁹ La portada de Olite cuenta también con una pareja real, a buen seguro de ejecución más tardía, como la baja calidad de la talla y el estar embutidas en las dovelas pregona; debe de representar a doña Juana reina de Navarra y su esposo Felipe de Francia, como aconsejan sus registros iconográficos y los acontecimientos que tienen lugar ante la portada de Olite.¹⁰⁰

En la enjuta izquierda aparece pintado un escudo que repite el emblema de las armas de Champaña y Navarra. Martínez de Aguirre y Menéndez Pidal sospechan que se combinaba con otro dispuesto en la otra enjuta, posiblemente con las armas de Francia, lo que vendría a datar la portada en la época de Juana I.¹⁰¹ La enseña heráldica existente se corresponde con la de Teobaldo II y coincide con la datación defendida para el proyecto. Todo parece indicar la participación, en alguna medida, del monarca en la obra monumental, si bien ignoramos el grado de implicación —ya di-

97. García Arancón, Raquel. *Teobaldo II...*: 86.

98. García Arancón, Raquel. *Teobaldo II...*: 120.

99. Madrazo, Pedro de. *España. Sus monumentos y sus artes. Navarra y Logroño*. Madrid: Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y C.^a, 1919: 272.

100. No vamos a alargarnos sobre este aspecto lo hemos tratado en Lahoz, Lucía. "La imagen de la mujer en el arte medieval", *El conocimiento de pasado. Una herramienta para la igualdad*, Carmen Sevillano, Juana Rodríguez, Matilde Olarte, Lucía Lahoz, eds. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005: 269-273.

101. Martínez de Aguirre, Javier; Menéndez Pidal, Faustino. *Emblemas Heráldicos...*: 222.



recta, ya indirecta—. Sin duda facilita el registro y el contexto en los que se desarrolla la obra. Por tanto, considerarlo patrón resulta factible, ya sea en un sentido real, en el supuesto de socorrer los gastos, o bien en última instancia en sentido figurado, pues facilita los cauces. Ante los datos existentes y tomando como base la prudencia parece, de momento, lo más indicado.

Sabemos de la inclusión de Santa María en la vida política de la ciudad. Conforme al carácter cívico del estilo, sus campanas servían para convocar el concejo. Función que reivindica una implicación en los asuntos locales que coincide con lo pregonado también en otros elementos del programa.

Tan espectacular cúmulo de novedades repercute en el desarrollo y la evolución de la plástica navarra inmediata. Su ascendencia atañe tanto a lo estructural como a lo ideológico e iconográfico propiamente dicho. En ella se concreta una tipología de portada llamada a repetirse en otras obras cercanas. En ese sentido se formula una plantilla de fachada que se observa en San Juan de Laguardia y en San Saturnino de Artajona. En efecto, se erige en modelo, creando su propia estela. Con esta obra se modifica el lenguaje artístico del reino de Navarra, se impone un léxico vanguardista que perdurará y cambiará el tono de las empresas monumentales del viejo reino. La portada de Santa María la Real inaugura la práctica gótica en Navarra, entendida como empeño dotado de continuidad, más allá de suponer un caso exótico y esporádico como había sucedido con la portada del Juicio de la Catedral de Tudela. La familiaridad con los nuevos preceptos vanguardistas que se formulan en la órbita parisina es una de sus notas más reseñables. Todo parece indicar que a Teobaldo II le corresponde un papel activo, sea él directa o indirectamente, el que proporciona la llegada de nuevos aires, siguiendo así una solución bastante generalizada en la práctica artística. Sin duda es en su reinado cuando se constata el clima que favorece los intercambios que modifican sustancialmente el léxico figurativo dando entrada a las novedades que vienen de fuera y, de nuevo, el ritmo centro-periferia se confirma.

Desde el punto de vista iconográfico no deja de ser una extraña similitud que en la misma villa, en la parroquia de San Pedro, torre del Campanal, se apueste por un programa pictórico similar al de la escultura monumental. Las pinturas, fechadas hacia 1300, tal vez resulten una proyección del conjunto escultórico, puesto que al igual que en la portada la Virgen que adoran los Magos es un icono, se mantiene la actitud progresiva de los Magos y también aparece el encuentro con Herodes.¹⁰² La selección de un programa idéntico para la torre acaso refleje la ascendencia de la portada. A la luz de la rivalidad vigente entre ambas fábricas se puede explicar esa coincidencia.

En cualquier caso la Epifanía sigue las rúbricas del drama litúrgico, de ningún modo la fórmula se inventa en Olite. Sabemos que era un formato que contaba con una tradición anterior; ahora bien, la propia selección para decorar la portada vendría a denunciar su alcance y acaso certifique la existencia y, sobre todo, la vigencia de este tipo de celebraciones, ya documentadas en Navarra con anterioridad, en la villa. Por otro lado, eso coloca a la obra de arte en otra perspectiva. Con un enfoque de este tipo se convierte en un registro excelente que delata la práctica de representaciones litúrgicas de las que no nos han llegado textos y cuya composición y disposición plástica viene a certificar; en ese sentido proporciona el decorado monumental para su representación y, cuando no, la figura. Se crea así un juego de espejos que acrecienta el valor documental e histórico de la

102. Lacarra Ducay, Carmen. *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1974: 83 y ss.

obra de arte, más allá de los aspectos meramente artísticos.¹⁰³ Igualmente proporciona un buen ejemplo de la utilización de otros registros expresivos y otros formatos a la hora de organizar y articular una composición plástica.

Dentro de los aspectos de modelos y formatos tratados en este artículo, la imagen central nos facilita más información: su conexión con la imaginería lignaria es evidente. De una parte, la imagen ha de copiar una de aquéllas que se utilizan en los Dramas; estaríamos ante una asimilación y adaptación del modelo por causas significativas. El formato y la plantilla vienen inducidos y condicionados por la representación que se pretende escenificar. Sería en este caso una influencia no sólo tipológica, sino también cultural. Si nos atenemos a los datos cronológicos y a las afinidades estilísticas, la pieza monumental luego se convierte en el modelo de la talla existente en el interior. La solución constatada abre nuevos caminos sobre las transferencias cruzadas entre la producción monumental y la lignaria, sobre la propia organización de talleres o incluso sugiere la comunidad de talleres para satisfacer ambas demandas. En ese sentido Rosa Alcoy ya había apuntado afinidades entre la imagen de Treviana y la producción monumental de la catedral de Burgo de Osma.¹⁰⁴ Dichas afinidades se confirman mediante la vinculación de la talla mariana a los López de Haro (como la heráldica pregon), familia por otra parte muy relacionada históricamente con la villa soriana. Todo ello vendría a denotar la comunidad y la versatilidad del taller monumental y su proyección en la imaginería.

Desde esta perspectiva la portada de Olite nos suministra una rica información sobre la variada gama de posibilidades que incide en el proceso de elaboración de una obra de arte y sobre los múltiples recursos que en ella concurren a la hora de materializarlos.

El tercer y último caso que ocupa nuestra atención es el retablo de la catedral Vieja de Salamanca. El ciclo pictórico resulta un escenario privilegiado para analizar otros presupuestos que competen a este artículo. El retablo mayor de la catedral vieja constituye, como toda la historiografía artística reconoce, una de las obras más extraordinarias de ese Otoño de la Edad Media. El conjunto aúna el alcance de los grandes proyectos retablisticos de la producción hispana con la participación de maestros extranjeros en el desarrollo de la plástica gótica. Su diseño se adapta al ábside, motivo de su amplitud episódica. A través de 53 tablas distribuidas en once calles y once pisos, además de los 20 medallones de la predela, habitados por figuras veterotestamentarias identificadas por cartelas, se relatan el ciclo de la Infancia, la Vida Pública, escenas de la Pasión y el Triunfo y Glorificación de la Virgen. La lectura se sucede de abajo a arriba y de izquierda a derecha. Las extraordinarias dimensiones de la empresa pictórica salmantina dilucidan la elección de temas o la descripción detallada de otros de menor calado en los conjuntos al uso. Tal situación constituye una de sus peculiaridades, como la literatura artística ha reseñado. Hoy preside la Virgen de la Sede, pero desconocemos quien ocupó ese lugar en su origen.¹⁰⁵

103. Sobre las relaciones con el arte véase Deyrmond, Alan. "El auto de los Reyes Magos y el renacimiento del siglo XII", *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto*. Fráncfort: Vervuert, 1989: I, 187-194. También puede verse Cátedra, Pedro María. *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*. Madrid: Gredos, 2005.

104. Alcoy, Rosa. "Virgen de Treviana", *Fons del Museu Frederic Marès, Catàleg d'esculturai pintura medievals*, Francesca Español Bertran, Joaquín Yarza Luaces, dirs. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1991: ficha nº 382, que por otra parte la vinculación a la familia López de Haro con estrecha vinculación a la villa soriana lo explica.

105. La bibliografía sobre el mueble litúrgico por tanto conviene hacer una selección: Gómez Moreno, Manuel. *Catálogo Monumental...*: 134-141; Gómez Moreno, Manuel. "Maestre Nicolao Florentino y sus obras en Salamanca". *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 4 (1928): 7-26; Panera Cuevas, Javier. *El retablo de la catedral Vieja y la pintura gótica internacional en Salamanca*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 1995; Yarza Luaces, Joaquín. "El retablo de la catedral de Salamanca". *Descubrir el arte*, 17 (2000): 64-71.



Estos muebles litúrgicos se convierten en el siglo XV en el medio más eficaz para transmitir el mensaje religioso, que se proyecta ahora hacia el interior del templo. Se jerarquizan los espacios y el altar mayor se erige en foco prioritario, “se crea un microcosmos independiente que atraía la atención de los fieles en dos niveles: como relicario y resplandeciente, lleno de oro y de colores y como lugar de que emana la verdad religiosa y moral”.¹⁰⁶ Es sabido que se enseña a través de las imágenes, que constituyen un auténtico “libro sin palabras”. Precisamente el proyecto salmantino destaca por el valor narrativo, ligado al alcance catequético del mismo, donde las escenas con significado sacramental y eclesiológico adquieren notable trascendencia, como correspondía a una sede.

El artífice es Dello Delli, pintor florentino y máxime representante del Gótico Internacional, que trabajó en Salamanca en la década de los años 40. El proyecto debió de iniciarse hacia 1439 y para 1445 ya estaba acabado. En el mundo medieval la autoría de una obra corresponde más al promotor que al propio artista. Camón Aznar ya lo vinculó al obispo don Sancho de Castilla que dirigía la sede en esas fechas. Se ha especulado sobre la presencia del italiano en la ciudad del Tormes; superada la tesis que lo imputaba a la iniciativa de don Diego de Anaya, a buen seguro llega desde Cataluña donde se documenta en 1434 como escultor. No obstante, constituye un buen ejemplo del viaje de los artistas como medio de difusión del conocimiento artístico y la implantación de corrientes más vanguardistas, dando entrada así a otra de las vías por las que venían realizándose los intercambios artísticos, definiendo un caso de colonización. Tampoco se ignorará la implicación del comitente don Sancho de Castilla, que está detrás del empeño y gracias a su iniciativa se modifica sustancialmente el panorama artístico salmantino.

Dada la magnitud de la empresa pictórica, se ha supuesto la participación de los hermanos de Dello Delli, Nicolás y Sansón Florentino, además de la intervención de su taller, algo habitual en estos grandes empeños, aunque para la mentalidad del medievo importaba más el efecto general que la diferenciación de manos. Sin duda el efecto del conjunto se cuida con mimo en la obra. En la factura denuncia una magnífica síntesis de los avances logrados en la pintura italiana contemporánea: la escuela toscana prioriza las influencias, pero también se detectan los ecos bien asimilados de lo sienés y lo veneciano. De hecho, su efecto pictórico está más acorde con los grandes frescos italianos que con la retabística hispana.¹⁰⁷ De nuevo la contraposición centro/periferia¹⁰⁸ como factor determinante de la llegada de otros aires, la adopción de nuevos formatos y la asunción de corrientes más modernas e innovadoras.

Destacan los marcos arquitectónicos y escénicos muy teatrales que definen su habilidad a la hora de crear las composiciones. Denotan un marcado sentido de la representación del espacio, como se ve en varias tablas, donde el escenario urbano reproduce con fidelidad la nueva arquitectura que se está realizando en Italia, como ya sugirió Nieto Alcaide.¹⁰⁹ La solución acusa la incidencia de los modelos pictóricos, como vía activa, en la introducción de flamantes ejemplos arquitectónicos que se están haciendo en otras zonas más vanguardistas, cuya adopción acaso puede aludir o venir dada por la cultura visual de los artistas, posibilidad que los estudios más recientes están

106. Bialostocki, Jan. *El arte del siglo XV. De Parler a Durero*. Madrid: Istmo, 1998: 135.

107. Como Panera Cuevas, Javier. *La restauración del retablo de la catedral vieja de Salamanca*. Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2000, ya había señalado.

108. Para una primera aproximación a este concepto véase: Castelnovo, Enrico; Ginzburg, Carlo. “Centro e Periferia”, *Storia dell’Arte italiana 1. Questioni e metodi*. Turín: Giulio Einaudi, 1979: 283-352.

109. Nieto Alcaide, Víctor. “Modelo y artilugio. Dello Delli y los inicios de la arquitectura de Renacimiento”. *Anales de Arquitectura*, 4 (1993): 17-27.

reivindicando.¹¹⁰ De algún modo resulta lógico que esos artistas italianos reprodujeran los modelos arquitectónicos que se estaban llevando a cabo en su Italia natal.

El retablo se completará con la pintura del cascarón del ábside. Y así, el 15 de diciembre de 1445 el cabildo de la catedral de Salamanca firma un contrato con Nicolás Florentino por el que se compromete a pagar 75.000 maravedises para que “pintedes el cuerpo de la bóveda desde arriba hasta abaxo encima del retablo que agora está nuevamente puesto”. Pero el documento es más rico: “según en la forma e manera q. con vos el dicho Nicolao fue acordado”, “e de las muestras e estoria que vos mostrades debuxadas en un pergamino”, y más adelante vuelve a insistir “E yo el dicho Nicolao florentino, pintor, ansy otorgo y conozco por esta dicha carta que recibo de vos los dichos señores Dean e Cabildo a faser e pintar la dicha obra de la dicha capilla del dicho altar mayor de la iglesia desde lo alto fasto lo baxo”, “de las muestras e estorias e debuxo q. ove mostrado en un pergamino e debuxado”.¹¹¹ El dato nos da una idea de los sistemas y el material utilizado por los artistas para componer sus obras.¹¹²

En efecto, la historia de la Salvación se remata con el magnífico Juicio Final que cubre completamente el cascarón del ábside. El proyecto iconográfico observa los momentos habituales de un conjunto escatológico. Para los elegidos se prefiere el ámbito celeste y para los condenados el cortejo hacia el abismo, materializado en la boca del Leviatán. Como afirma Núñez: “obedece a un discurso poco tranquilizador que viene determinado iconográficamente por el horror al Infierno y los tormentos que anuncian el cataclismo”.¹¹³ Sorprenden el movimiento del conjunto y el carácter justiciero de Cristo, dirigido a los condenados, sólo con un paño de pureza y enseñando con furia las heridas del costado. Se notará el contraste entre la placidez del paraíso celeste y el dramatismo de los condenados, completamente desnudos, aunque dado lo sumario de sus anatomías, les conviene mejor el adjetivo de desvestidos —como apuntaba Moralejo—. Siguiendo lo tópico, en los condenados se fijan todas las clases sociales (obispos, reyes, etc.), mientras que en el ámbito celeste sólo se insiste en la categoría de elegidos, sin diferenciar clases.

El fresco muestra un estilo más avanzado que el retablo. Notables son el carácter monumental y el valor del desnudo. Se ha entendido incluso como precedente del de Miguel Ángel en la Sixtina. La existencia de modelos comunes donde se inspiran ambos motiva tales afinidades sin grandes complicaciones. Sin embargo, como sucede en esas obras fronterizas, entre una y otra tendencias estilísticas, todavía perduran ecos de lo internacional como denuncia la suavidad exhibida en las figuras de San Juan y de la Virgen. De todos modos, en su avance está más cerca de Masaccio y Ucello. Ya en 1983 Moralejo había subrayado los ecos de obras clásicas, entendidos mejor como primicias renacentistas que como testimonios medievales:

Pienso concretamente en una reminiscencia de un sarcófago de Maleagro —junto con un “galo moribundo” visto de espaldas y un posible Persa herido— que se encuentra entre los resucitados del Juicio Final de Salamanca. Sería, por supuesto inútil buscar o conjeturar modelos locales —in-

110. Como los citados estudios de Recht (Recht, Roland. “La circulation des artistes ”... o Recht, Roland. *Le croire et le voir...*) y Kurmann ponen de manifiesto (Kurmann, Peter. “Mobilité des artistes...”).

111. Seguimos la transcripción de Panera Cuevas, Javier. *La restauración del retablo...*: 233-234 (doc. nº 8).

112. Para una primera aproximación Zanardi, Bruno. “Projet dessiné et “patrons” dans le chantier de la peinture murale au Moyen Age”. *Revue de l'Art*, 124 (1999): 2, 43-55.

113. Núñez Rodríguez, Manuel. “Del milenarismo (s. XIII) a las grandes angustias escatológicas (siglo XIV)”, *Milenarismos y Milenaristas en la Europa Medieval. IX Semana de estudios medievales. Nájera del 3 al 7 de agosto de 1998*, José Ignacio de la Iglesia Duarte, coord. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1999: 223.



cluso la procedencia del artista nos previene de ello. Estamos ya sin duda ante la acción rutinaria de libros de modelos que establecen el diálogo con la antigüedad en términos de una retórica, de una dicción formular: tales serían los cauces normales de la difusión y la provincialización del Renacimiento en el siglo XVI.¹¹⁴

Partiendo de lo apuntado por Moralejo conviene preguntarse si no serían acaso bocetos de ese tipo los pergaminos incluidos en el contrato. Panera los interpretaba como bocetos sin ir más allá.¹¹⁵ Analizada en detalle la documentación, aporta un interés extraordinario, podría pensarse si esos dibujos no serían muestras, como se deduce de la primera parte del documento “e de las muestras e estorias que vos mostrades debuxadas en un pergamino” y de la segunda parte “de las muestras e estorias e debuxo que ove mostrado en un pergamino e debuxado”. Entendido como muestra el ejemplar que se ha de copiar o imitar y como boceto el proyecto o apunte general previo a la ejecución de una obra artística, siguiendo la definición del diccionario de la Real Academia, les conviene mejor la acepción de bocetos.

Sabemos de la frecuencia de pergaminos de muestras que formaban parte del sistema de aprendizaje del oficio artístico. Como señala Bruno Zanardi “Se ha avanzado recientemente la hipótesis que en la Edad Media la transferencia de diseños, según la naturaleza, se hace primero en pergamino, más tarde en papel”.¹¹⁶ Los textos y las fuentes son explícitas en este sentido: “Cennino Cennini denuncia la existencia en la cantería medieval de pequeños proyectos diseñados y el propio Dante confirma lo habitual de los pintores de ejecutar obras partiendo de modelos”.¹¹⁷ En la documentación reciben varios nombres como sugiere Español: “Los documentos se refieren a ellos de forma genérica como libros, papeles o pergaminos de mostrars, es decir, modelos”.¹¹⁸ En el caso salmantino la documentación es precisa, nos habla de “muestra e historia que vos nos mostrates en pergamino” que pueden corresponder a esos modelos que tenían los artistas para componer, pero también pueden ser bocetos. “En la Edad Media la existencia de proyectos diseñados a escala reducida fueron algo constante”.¹¹⁹ Con los bocetos se hace el contrato y es una manera de ajustar y condicionar la práctica por parte del comitente, repitiendo una costumbre muy generalizada, como apunta Español “los dibujos no solo estuvieron en el taller de los artistas con el fin de enseñar, recordar o repertoriar los posibles modelos; los clientes también se sirvieron de ellos como instrumento para controlar que la obra ejecutada se corresponde con lo pactado”.¹²⁰ En la misma línea se ha pronunciado Zanardi “la existencia de un tal diseño podría reducirse a un deseo más que legítimo de los comandatarios de un avance de la obra que van a pagar para decorar su iglesia o palacio”.¹²¹ Por tanto, a conocer y a controlar pueden responder también esos bocetos. Contemplar, para el caso que nos ocupa, ambas posibilidades parece lo indicado. En el supuesto de que sean bocetos preparatorios destacan por su rareza, ya que como apunta el profesor Yarza “De hecho son

114. Moralejo Álvarez, Serafín. “La reutilización e influencia de sarcófagos en la España medieval”, *Atti Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo*, Pisa 5-12 settembre, 1982. Marburg: Lahn, 1984: 200-201.

115. Panera Cuevas, Javier. *La restauración del retablo...*: 43.

116. Zanardi, Bruno. “Projet dessiné...”: 43.

117. Como se señala en Zanardi, Bruno. “Projet dessiné...”: 43, 44 respectivamente.

118. Español Bertran, Francesca. “La transmisión del conocimiento artístico...”: 85.

119. Zanardi, Bruno. “Projet dessiné...”: 44.

120. Español Bertran, Francesca. “La transmisión del conocimiento artístico...”: 87.

121. Zanardi, Bruno. “Projet dessiné...”: 45.



muy escasos en la pintura medieval e incluso menos frecuentes que en otras zonas".¹²² El mismo autor, al analizar los bocetos que aparecen en el retablo de Pubol, piensa que estos dibujos pueden compararse con los libros de dibujos o de modelos,¹²³ si bien no hemos de ignorar la condición italiana del artista que trabaja en Salamanca, y precisamente en Italia es donde la solución está más generalizada. "A partir de los comienzos de Trecento en los documentos de las canterías de pintura mural, se encuentran muchas veces citados pagos por la realización de patrones,¹²⁴ que acaso puede explicar su uso en Salamanca.

Por otra parte, la historiografía hispana ha venido manteniendo la escasez en la península, pero como sugiere el profesor Yarza, "es posible de acuerdo con lo que ocurre con los dibujos sueltos que fueran menos numerosos en lo hispano, pero no hay la menor duda de que existieron porque la documentación lo confirma, al menos en la corona de Aragón".¹²⁵ Todo ello le confiere mayor valor al caso castellano, dado que no se registran, tal vez por la escasez documental sobre la práctica artística, que contrasta con su abundancia en el ámbito catalán. Extrañeza y penuria que magnifica el testimonio salmantino, y en su caso a buen seguro la documentación se refiere a las dos modalidades, bocetos y libros de modelos. El caso salmantino formaría parte de esas novedades a las que aludía Yarza.¹²⁶ Muestra, plantillas y bocetos que sin duda presentó el artista no sabemos si por propia voluntad o con motivo de la solicitud del cabildo, pero en este caso más rico ya se contemplan las dos posibilidades.

En 1452 el cabildo leonés envía a Nicolás Francés a Salamanca para ver la pintura del Juicio Final y hacer otra que la supere. El hecho nos da una idea de su impacto en Castilla, a la vez que la convierte en una obra prestigiosa y prestigiada que genera otra. El dato explicita también el valor del viaje del artista para introducir novedades, la movilidad de los artistas hubo de ser más frecuente de lo que se ha creído. El viaje como vía de conocimiento puede ser un largo desplazamiento o uno más corto, como en este caso. Así, la obra se convertiría en un elemento de referencia y hubo de gozar y generar un cierto mimetismo.

El promotor de la obra es el obispo don Sancho de Castilla. Don Sancho fue uno de prelados más notables del siglo XV en la seo salmantina. Ocupa la sede entre 1420 y 1446, llega a ostentar el cargo de Rector de la Universidad. Es nieto de Pedro I y actúa como miembro del consejo de Juan II. En su prelatura se ejecuta el retablo mayor y se contratan las pinturas de la cabecera. Se ha imputado la llegada de los hermanos Delli a su iniciativa. El obispo destaca como uno de los promotores más activos de la Salamanca del XV, ya que fundó el convento de las Isabeles y durante su mandato, además del encargo de su propio sepulcro, comienza la construcción de las Escuelas Mayores, de las Escuelas Menores y del hospital del Estudio.

En un documento de 1438 expresa su intención de enterrarse en la capilla mayor. Para Panera todo obedece a un plan perfectamente programado por el Obispo, incluso interpreta la elección de determinados temas del retablo al dictado de la función funeraria. Más que la creación de un

122. Yarza Luaces, Joaquín. "¿Dibujos, esbozos, modelos?", *Bernat Martorel i la tardor del gòtic català: el context artístic del retaule de Púbol*, Joan Molina Figueras, ed. Girona: Museu d'Art de Girona, 2003: 149.

123. Yarza Luaces, Joaquín. "¿Dibujos, esbozos, modelos?"...: 149.

124. Zanardi, Bruno. "Projet dessiné..." : 45.

125. Yarza Luaces, Joaquín. "¿Dibujos, esbozos, modelos?"...: 164.

126. "Una revisión de la producción catalana o, más amplia extendida a las coronas cristianas peninsulares nos proporcionaría datos más fiables y quizás más de una sorpresa. Pero aunque que creemos que habría novedades, entendemos que es casi imposible que encontráramos algo tan intenso como lo que ofrece Martorel". Yarza Luaces, Joaquín. "¿Dibujos, esbozos, modelos?"...: 166).



ámbito propio, del todo improbable en una capilla mayor catedralicia, lo que hace el obispo don Sancho es aprovechar el renovado aspecto presbiterial para emplazar su descanso definitivo, que no ha de ser extraño a su devoción a la Virgen y al valor soteriológico del que goza dicho ámbito en la economía de la Salvación, además de perpetuar su memoria.

Panera supone que el maestro del sepulcro es el mismo que hace las armaduras del retablo, lo que resulta sospechoso conocida la especialización del trabajo artístico en estos momentos, aunque ha de destacarse —como ya demostrara Valero— que Dello Delli aparece documentado en Barcelona como escultor y las noticias posteriores nos lo presentan como magíster arquitecto.¹²⁷

La información que nos proporciona el conjunto de la catedral castellana es sumamente rica. Se constata que la llegada de artistas de otros lugares más vanguardistas define y genera el cambio en la actividad artística como se generaliza para otros casos, como por ejemplo el caso catalán “El desembarco de novedades se produjo con la llegada de artífices formados en los centros punteros”.¹²⁸ Incluso el propio nombre de Nicolás Florentino es sumamente ilustrativo de ello, la etimología remite al país alpino. Y, por otro lado, también denota la pérdida del anonimato y la irrupción del nombre del artista que progresivamente va logrando notoriedad.

La llegada y la movilidad de artistas también responde a la autoridad de los promotores y en ese sentido Dello Delli será, tras su estancia en Salamanca, cuando alcance cargos y encargos más importantes: desde el nombramiento como “mayor fabricae magíster” del rey de Castilla Juan II hasta la llamada de Alfonso el Magnánimo desde su castillo de Nápoles”.¹²⁹

Los tres casos analizados aportan multitud de datos. El primero recurre a Santiago de Compostela (en esos momentos un auténtico centro neurálgico) para inspirar un proyecto cuyas razones obedecen no sólo a causas y motivos artísticos sino inducidos por razones de tipo ideológico y celebrativo. En el caso navarro es París el foco de donde irradian los nuevos aires, detrás ha de estar Teobaldo II, quien proporciona o al menos facilita los cauces y los gustos, que transformarán radicalmente la práctica artística. En el tercer caso es Italia el foco activo y extraordinario del gótico internacional donde se buscan los artistas o por lo menos de donde llegan; sobresale el uso de bocetos en la creación artística, constituyendo, independientemente de la interpretación que se dé, un caso magnífico de su uso y de su recurso. Tres ejemplos que cambian el tono de la producción artística inmediata aunque la incidencia y la proyección no adquiere ni resulta de la misma intensidad cuya disparidad dilucida la propia diferencia de su tratamiento en este estudio, pero ilustrativos de la creación artística en la Edad Media en tres focos distintos y con distintas implicaciones, como se ha venido anotando.

127. Valero Molina, Joan. “La escultura del siglo XV a Santa Ana relacions amb els mestre del claustre de la catedral”. *Lambar*, 11 (1998-1999): 87-109; Valero Molina, Joan. “Julia Nofre y la escultura del gótico internacional florentino en la corona de Aragón”. *Anuario del departamento de Historia y Teoría del Arte*, 11 (1999): 59-76. Es el primero que lo documenta trabajando en Barcelona, desde donde debió partir a Salamanca. Agradezco al profesor Francesc Fité que me advirtiera sobre ello.

128. Español Bertran, Francesca. “La transmisión del conocimiento artístico...”: 90.

129. Se han hecho eco de ello Panera Cuevas, Javier. *La restauración del retablo...*: 59; Yarla Luaces, Joaquín. “El retablo de la catedral de Salamanca”...: 69; Serra Desfilis, Amadeo. “E cossa catalana”: la Gran Sala de Castel Nuovo en el contexto mediterráneo”. *Annali di Architettura. Revista del centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza*, 12 (2000): 14 (nota 48).